

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE LITERATURA

**“LAS COMPETENCIAS DE LA HOMBRÍA Y LA
SOCIEDAD COMO FISCALIZADORA EN *LOS
INOCENTES* DE OSWALDO REYNOSO”**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Jhonn Nilo Guerra Banda

Lima – Perú

2015

A mis padres,
a quienes más que la vida,
les debo todo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	04
CAPÍTULO I	
REYNOSO Y LA NARRATIVA PERUANA 1950-1960	10
1.1. El Perú de los 50 y 60	10
1.2. La Generación del 50	14
1.3. Los narradores de la Generación del 50	15
1.4. Los ejes temáticos de la Generación del 50	19
1.5. La Narrativa a partir de los 60	20
1.6. Marco biográfico de Oswaldo Reynoso	21
1.6.1. La narrativa de Reynoso	24
CAPÍTULO II	
<i>LOS INOCENTES</i>	27
2.1. Estructura de <i>Los Inocentes</i>	27
2.2. “La collera”	30
2.3. Acercamiento semiótico a <i>Los Inocentes</i>	31
2.4. Campo posicional	32
2.5. Los actantes	34
2.6. Los esquemas del discurso	39
2.6.1. Los esquemas de tensión	41
2.6.2. Los esquemas canónicos	47
2.6.2.1. Esquema canónico de la búsqueda	48
CAPÍTULO III	
LA HOMBRÍA Y LA TRANSGRESIÓN EN <i>LOS INOCENTES</i>	57
3.1. El rol virtual de la masculinidad en <i>Los Inocentes</i>	57
3.2. La transgresión latente en <i>Los Inocentes</i>	67
3.3. La geopolítica de lo <i>queer</i>	75
CONCLUSIONES	84
BIBLIOGRAFÍA	87
ANEXOS	90

INTRODUCCIÓN

La lectura de un cuento o una novela puede generar diversas reacciones. Los cuentos siendo relatos más cortos nos proveen de una dinámica que puede alcanzar su clímax, de acuerdo a la naturaleza del mismo, en un tiempo más breve y de forma más directa; sin embargo, esto no le resta profundidad; sino que el proceso de llegada al final, donde tenemos una visión completa del cuento, es más corto y cercano. La lectura de *Los Inocentes* de Oswaldo Reynoso, sin lugar a dudas, nos ofrece una experiencia singular, pues cada relato contiene formas que atrapan al lector desde el primer momento.

Estas formas que dinamizan los relatos se encuentran paradójicamente en la incorporación de un lenguaje poético y un léxico propio de adolescentes de barriada, es decir, de barbarismos, de jergas. La extraña convivencia entre poesía y jerga es lo que hace de los cuentos de Reynoso formas interesantes e innovadoras, pues nos muestran a personajes más verosímiles y profundos. No obstante, no son las únicas formas enriqueciendo estos relatos, también está el plano de enunciación, la barriada limeña que nos deja acceder a un espacio nuevo para la época, pero que corresponde a la preocupación sobre temas sociales de los escritores de esa generación.

Por otro lado, los temas que van apareciendo en los relatos y que se van problematizando en los mismos son punto aparte, estas formas aportan controversia e indefectiblemente nos obligan a una discusión interna ética sobre lo circunspecto, la transgresión y lo reprensible. En *Los Inocentes* no solo somos lectores, sino nos convertimos de alguna manera en espectadores y cómplices de los anhelos de los

personajes y sus peripecias por conquistar algo aparentemente inalcanzable: la hombría. Todas estas cuestiones aparecieron desde mi primera lectura de este libro de relatos. En ese entonces no tenía las herramientas formales o de teoría para analizar estos problemas; sin embargo, quedaron pendientes varias preguntas. Quizás la más importante y que suscitaría años después este trabajo de investigación, se centra en qué consiste dejar de ser niño para convertirse en hombre.

Lo que se busca esclarecer y analizar son dos puntos fundamentales. Primero definir las capacidades que los cinco protagonistas desean conquistar para lograr cierto reconocimiento social, al mismo tiempo se pretende dilucidar la idea de “hombría” en los relatos. Segundo, analizar la representación de la sociedad reflejada en los personajes secundarios y el barrio donde los cinco protagonistas realizan una performance de acción. Entonces, lo que se demostrará es la función de la sociedad como fiscalizadora y analizar el fracaso de los cinco protagonistas en las competencias de la “hombría”. Al mismo tiempo se incluirá en este análisis el concepto de la transgresión como una forma que la sociedad busca reconocer para someter a todos los individuos a lo que podría considerarse políticamente correcto.

En el primer capítulo se establece el contexto de los años que precedieron la publicación de *Los Inocentes*. En los años 50 el Perú atravesó momentos de conmoción política que repercutieron directamente en el desarrollo social de la población. Esta década comienza con el gobierno del general Manuel Odría y terminó con el famoso “Ochenio”. Para esta época Lima era un foco de atracción migratoria muy alto y es en estos años que se agudiza este proceso de traslación de personas desde diferentes provincias del Perú hacia Lima, en busca de mejores condiciones de vida. El impacto de esta migración no

solo se vio reflejado en una problemática de servicios e infraestructura, sino también en el ámbito cultural. Lima no estaba preparada para tal incremento en su población y aparecen entonces las famosas barriadas y solares que fueron representadas por los escritores de la Generación del 50.

En los años siguientes a la culminación del “Ochenio” de Leguía la migración continuó debido también a factores naturales, sobre todo por una sequía que azotó el sur y centro del país. El resultado de esta migración fue el enfrentamiento entre culturas que son obligadas a coexistir en el mismo espacio. En este contexto aparece la Generación del 50, un grupo de escritores que hicieron de los temas sociales el hilo conductor de su producción literaria. La narrativa de esta generación comenzó a exponer barriadas, quintas y una ciudad de Lima que se mostraba reacia hacia el migrante. Así mismo, describen los problemas típicos de la clase media y clases populares enfrentadas al proceso de modernización de la ciudad.

Los temas sociales relacionados a la producción literaria continuó con otros escritores y aunque cada una de sus obras podría ser analizada desde una perspectiva diferente, es innegable su interés por retratar o discutir los problemas sociales de la época. En este contexto aparece Oswaldo Reynoso, escritor arequipeño que llega a Lima muy joven y durante sus estudios en el Pedagógico Nacional de Varones, descubre el Perú diverso y multicultural que solo había visto en fotos de periódicos. Así también comenzará su vida intelectual y se relacionará con diferentes escritores y poetas de la época como José María Arguedas, Manuel Scorza, Mario Vargas Llosa, Eleodro Vargas Vicuña, entre otros.

La publicación de *Los Inocentes* en 1961 resulta controversial para la época y divide a la crítica. Reynoso es aplaudido por sus innovaciones en este libro de relatos pero también cuestionado por los temas que incluye, como la adolescencia, las barriadas y la homosexualidad. En el segundo capítulo precisamente hacemos un análisis semiótico de los cinco relatos bajo el precepto general que los cinco protagonistas son adolescentes y están en un proceso de búsqueda o descubrimiento. Para este proceso utilizamos los conceptos y categorías que Jaques Fontanille sobre semiótica tensiva. El análisis que propone Fontanille parte desde una visión general hacia una particular, es decir un esquema tensivo general hacia actantes más particulares que revelen las relaciones existentes entre los sujetos, los actantes, las modalidades, los roles y el objeto final.

En este capítulo, por razones pedagógicas y de organización, partiremos en sentido inverso, es decir aunque el análisis que se realizó se hizo sobre un determinado esquema general, partiremos desde una breve definición de algunas categorías importantes de semiótica tensiva hacia el esquema canónico de búsqueda, pasando por un análisis de cada relato en relación a un esquema de tensión específico, los cuales revelan los recorridos estanciales de los protagonistas. Este análisis busca determinar una instancia final de un recorrido: un rol. Un rol es una categoría que puede definirse atendiendo a los actantes recurrentes en un recorrido y tiene que ver con el papel que cumple el sujeto en relación con el Destinatario y el Objeto Valor. En este proceso también se pretende discutir la posibilidad del rol de la masculinidad como instancia final de un recorrido, es decir el modelo que todos los integrantes de “la collera” persiguen.

En el tercer y último capítulo continuamos con el análisis de los relatos de *Los Inocentes*, pero esta vez desde una perspectiva de género y comportamiento sexual

reconocible: si hay un modelo impuesto, entonces, también hay transgresión. Todo aquello que escapa al modelo sexual imperante ha sido estudiado en lo que se reconoce como teoría *queer*, esta ha sido exponencialmente difundida por la estudiosa americana Judith Butler y resulta una herramienta oportuna para acercarnos a esa transgresión latente en los relatos que analizamos.

En este capítulo también se trata de definir lo que podría resultar una transgresión de lo que la sociedad reclama, para esto se necesita separar, de la idea general de “hombría”, un requerimiento específico que los adolescentes buscan conquistar: se trata de mostrar una imagen “sexualizada” o comenzar a relacionarse con mujeres para así avanzar en un paso determinante hacia la conquista del Objeto Valor. La transgresión también se presenta en los recorridos modales de dos personajes complementarios y muy disímiles al mismo tiempo: Cara de Ángel y Colorete, ambos, desde diferentes perspectivas afrontan esta transgresión contra cierto comportamiento sexual “idóneo”. En esta parte también se discute lo que arrastra la idea de conquistar esta capacidad, es decir, ser hombre también implica un comportamiento sexual, lo que genera una idea de identidad de género y un performance de acuerdo a las relaciones entre ambos aspectos del reconocimiento del individuo.

Finalmente, como propone la estudiosa Judith Butler, la idea de una matriz heterosexual a la que son sometidos todos los individuos de una sociedad expone también las complejas relaciones entre las estructuras del poder y el sometimiento a minorías como una forma de instauración perpetua de autoridad, de igual forma, se expone la problemática de establecer en términos parametrados la idea de un sexo asociado a la identidad de género y que no suscite problemas de definición o constitución.

Butler propone una geopolítica del sexo; esta cuestión nos lleva a meditar cuál sería la situación de la transgresión en la literatura peruana contemporánea. Incluso la obra de Reynoso podría constituir un punto de partida y de seguimiento de la idea de “hombría” y de la transgresión sexual o de lo que se considera literatura *queer*. En Latinoamérica el panorama es más variado e incluye una serie de autores que no solo engarzan la transgresión como tema, sino que algunos de ellos, como Pedro Lemebel, Pablo Simonetti, Daniel Umpi o Fernando Vallejo, por dar algunos ejemplos, le han dedicado el integro de su obra a discutir y exponer las variables de una ecuación siempre problemática: la sociedad, la transgresión sexual y la literatura.

CAPÍTULO I

REYNOSO Y LA NARRATIVA PERUANA 1950-1960

1.1. El Perú de los 50 y 60

En la década de los 50 el Perú vivía una época de grandes cambios, cambios que lo afectaban en los más diversos ámbitos, desde lo social o político hasta lo cultural. Resulta complicado hacer un análisis pormenorizado o completo de algún aspecto cultural o literario sin enlazarlo al aspecto social o histórico, pues son formas que van juntas y se desarrollan enriqueciéndose unas a otras. Retomando una cita del libro *Marxism and Literature* de Raymond Williams, que aparece en el libro *Para una periodificación de la literatura peruana* de Carlos García-Bedoya: “The literature is there from the beginning as a practice in this society (...) we cannot separate literature and art from other kind of social practice (...) They may have quite specific features as practice, but they cannot be separated from the general social process¹” (52).

De esta forma es necesario primero entender el contexto en el cual emergieron ciertas literaturas y afectaron directa o indirectamente la perspectiva de autores que expresaron en su producción un entendimiento particular de la sociedad. Como sostiene el historiador peruano Ricardo Portocarrero Grados, el Perú recibió la década del 50 con las elecciones del 2 de junio de 1950 y con una “coyuntura política que se reflejó

¹ La literatura está ahí desde el principio como una práctica en esta sociedad (...) no podemos separar literatura y arte de otro tipo de práctica social (...) Estos pueden tener características específicas en la práctica, pero no pueden ser separados del proceso general de la sociedad. (Mi traducción).

directamente en lo social” (1032), dando ganador a Manuel A. Odría en unas elecciones consideradas irregulares. A partir de entonces se dictaría nuevas medidas favorables a la inversión de capitales privados y extranjeros. Una de las leyes de apoyo al sector privado se dictarían fue el código de minería (1950), que incorporaba a las empresas mineras al impuesto general de las utilidades comerciales e industriales, derogando el derecho de exportación que pagaban a cambio de un *pago ad-valoren* por el mineral exportado. Así mismo, se reconoció la deducción por agotamiento de mina y se liberó a las empresas mineras de todo lo creado o por crearse, por espacio de 25 años.

Otra ley importante que se aprobó fue la ley del Petróleo (1952), que permitía la explotación de nuevos yacimientos estableciendo un régimen tributario especial para el sector. De igual modo se aprobó la ley de Industria Eléctrica (1955), orientada a estimular la inversión del capital privado, dando mayor importancia a las obras de servicio público. El crecimiento económico de esos años no solo se debió a la política de libre cambio, sino también a que en la década de 1950 el Perú contó con un nuevo producto de exportación: la harina de pescado, que lo convirtió en la primera potencia pesquera del mundo.

Obras de gran envergadura fueron la irrigación en Piura, así mismo reorganizó la hacienda pública, por sugerencia de la misión Klein e incentivó a las empresas privadas. De su gobierno también data la construcción de las llamadas Grandes Unidades Escolares y la creación de escuelas normales y colegios militares. De igual forma, buscando incentivar las comunicaciones terrestres internas se comenzó con la construcción de carreteras a lo largo del país. En lo social creó el seguro social

obligatorio y hospitales como el del Seguro Social del empleado, Naval y Militar. Otorgó el derecho de sufragio femenino para las elecciones generales.

El año de 1953 marcó el final del auge económico iniciado en 1950 con la Guerra de Corea (1950-1952), en especial decayeron nuestras exportaciones de algodón, azúcar, hierro, cobre y plomo. Entonces el gobierno se vio obligado a reconocer problemas económicos. Comienza así una política de endeudamiento con el FMI, el Departamento de Tesoro de Estados Unidos y el Chase Manhattan Bank. El gobierno de Odría también se caracterizó por la persecución contra los partidos y organizaciones de vinculación aprista y comunista. El lema de Odría fue “Salud, educación y trabajo”, al mismo tiempo que patentizaba la frase “hechos y no palabras”.

En ese entonces se aceleraron las oleadas migratorias internas hacia la costa. Odría gobernó amparado por la ley de emergencia en dictadura llamada del “Ochenio” por los ocho años que duró su gobierno. Sus obras se ubican principalmente en infraestructuras de ministerios, las cuales corresponden al proceso de endeudamiento internacional antes mencionado para mantener una política de aparente estabilidad y desarrollo institucional y urbano.

En 1956 gana las elecciones por segunda vez Manuel Prado Ugarteche, contando con el apoyo electoral del APRA. Este entendimiento entre Prado y el APRA dio lugar al nacimiento de un régimen político denominado La Convivencia. El primero representaba la facción moderna de la burguesía y el segundo, el partido de las capas medias y populares. Como primera medida derogó la Ley de Seguridad Pública y

decretó la amnistía y libertad para los presos políticos, hecho que permitió que los partidos políticos se desarrollaran libremente.

En este segundo periodo Prado ya no era el dictador de su primer gobierno, sino que presidió una democracia formal, con mayoría parlamentaria, otorgando garantías a la oposición integrada por Acción Popular, la Democracia Cristiana y la Izquierda, quienes luchaban tenazmente e interpelaban a sus ministros. El presidente, demostrando gran habilidad, se mantuvo por encima del debate político, dejando la conducción del gobierno a sus ministros. Al igual que bajo el “Ochenio” de Odría, el gobierno de Prado tuvo que orientar importantes recursos a la realización de las obras públicas que resolvieran las demandas de la creciente población urbana. Entre las principales se encuentran la construcción, en 1955, de la represa de San Lorenzo y la ampliación de sistemas de caminos; para conseguir la mano de obra necesaria recurrió a la vieja ley de Conscripción vial.

Durante su gobierno se promulgó la ley de la Promoción Industrial, creó el fondo de desarrollo económico, implantó la educación secundaria gratuita, hubo un gran desarrollo en la industria pesquera e instituyó el Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas. Así mismo, las compañías extranjeras que habían invertido en la minería o la electricidad al amparo de las leyes del gobierno de Odría realizaron obras de infraestructura vial necesarias para el desarrollo de las empresas, que no entraron al régimen del sistema público. Son los casos de la Cerro de Pasco Cooper Corporation, la Electric Power Development y la Southern Perú Cooper Corporation mediante el Plan de Desarrollo del Sur. El gobierno de Prado enfrentó una fuerte sequía en los departamentos del centro y del sur entre 1957 y 1959, que produjo la migración masiva

de los campesinos a las capitales de departamentos como Lima, Arequipa, Tacna y Cuzco, para esta época la ciudad enfrentaba el problema de las olas migratorias y la infraestructura que esta población requería.

En el plano internacional se integró a la Alianza por el Progreso, propiciado por el presidente de los Estados Unidos John F. Kennedy, como medio para el desarrollo de América Latina. Se rompieron además las relaciones diplomáticas con Cuba al triunfar la revolución de Fidel Castro, en 1959.

1.2. La generación del 50

En la década del 50 surge en el Perú una generación de escritores que determinó un hito importante en la literatura peruana, tanto en poesía como en narrativa. Este último género, sobre todo, en sus variantes de cuento y relato, evolucionan en ese periodo, alcanzando madurez y correspondencia con el contexto social y político del cual emerge. La Generación del 50 agrupó a poetas y narradores. En cuanto a los poetas destacaron Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Gustavo Valcárcel, Alejandro Romualdo, Washington Delgado, Francisco Bendeزú, Blanca Varela, Carlos Germán Belli, Juan Gonzalo Rose y Pablo Guevara. Esta generación de poetas reivindicó la presencia literaria de César Vallejo y muchos de ellos usaron el enfoque ideológico como el hilo conductor que los haría compartir una perspectiva social de su obra.

1.3. Los narradores de la Generación del 50

Los narradores de la Generación del 50 lograron registrar personajes y problemas que en esa época se estaban generando por efecto de la migración y el proceso de modernización que experimenta nuestro país. Lima como capital cambia súbitamente de apariencia, discurre por un nuevo proceso sociológico, entonces las estructuras sociales y su proyección empiezan a despertar interés en intelectuales y escritores de la época, reflejando tal cambio en sus obras y marcando así el inicio de una nueva perspectiva sobre temas como la ciudad, la barriada limeña y el hombre originario del Ande.

Uno de los exponentes más importantes de esta generación es Eleodoro Vargas Vicuña (1924 - 1997), quien publica su primer libro *Ñahuín* en 1953. Años después, en 1960, aparece *Taita Cristo*, edición también modesta, que se vendió en paquete con otros títulos según la modalidad de los Populibros Peruanos de Manuel Scorza. En 1976 Carlos Milla Batres recoge los tres conjuntos de relatos en un solo volumen: *Ñahuín*. Sobre este autor José Antonio Bravo, quien realizó una antología de la Generación del 50, afirma lo siguiente: “Para emanación la de este libro que se nutre de la tradición narrativa, mas no indigenista, tal vez, por esa carga existencial que lo habita y por el marco trágico-milagroso que lo sustenta” (164).

Siguiendo esta línea, Eleodoro Vargas Vicuña muestra al indígena sumergido en su cultura peculiar, en sus tradiciones y leyendas, logrando así penetrar en sus vivencias y psicología. Revisemos lo que dice Washington Delgado en el prólogo de la última edición que reúne toda la obra en prosa del autor:

El valor de los cuentos de Eleodoro no es puramente verbal; hay en ellos todo un pensamiento, una organización que los diferencia sensiblemente de las obras de Alegría y de Arguedas y de su coetáneo Zavaleta. No hay en Vargas Vicuña grandes frescos humanos que nos muestren la vida indígena en su rica complejidad social. No hay tampoco análisis psicológicos refinados, ni construcción de variados caracteres individuales. Hay en cambio una densa sustancia mítica, unos personajes grandiosamente arquetípicos, por lo cual su obra breve narrativa se emparenta con los monumentos clásicos (19).

En efecto, la obra de Vargas Vicuña es un aparte de aquellos que compartieron sus intereses culturales y literarios. Se diferencia porque encuentra una nueva forma de narrar lo tradicional y los personajes que construye exponen su mundo en diálogos y acciones, que se hacen más complejas conforme nos adentramos al cuento, pero no sólo en una complejidad formal sino también mítica, pues parecen invitarnos a descubrir más que a interpretar: sus temas son el entendimiento y la identificación de un nuevo significado para el significante “indio” y lo que emerge de él.

El otro escritor de nuestro interés es Carlos Eduardo Zavaleta. (1928 – 2011). Es uno de los narradores peruanos más prolíficos y celebrados del siglo XX. Entre sus obras destacan los siguientes títulos: *Los Ingar* (1955), *El Cristo Villenas* (1956), *Unas manos violentas*, (1968), *Vestido de luto* (1961), *Muchas caras del amor* (1966), *Los aprendices* (1977), *Cuentos completos* (1977), *Pálido pero sereno* (1997). Zavaleta ha cultivado tanto el cuento como la novela y el ensayo. La crítica ha coincidido en su condición de innovador, pues fue el primero que introdujo técnicas literarias aprendidas de James Joyce y William Faulkner. Su actitud de exploración y difusión de nuevas formas narrativas y su interés sobre lo que él llama *ficción breve* son indiscutibles y datan desde sus inicios como escritor.

La publicación de la segunda edición de *Cuentos Completos* de Zavaleta aparecen precedidos por unas palabras de Luis Jaime Cisneros que se detienen, tanto en señalar el trabajo persistente y acerado del autor, como en la técnica de presentación, que a su juicio no ha sufrido cambios ostensibles, pues el lector se siente incorporado desde el inicio del relato y tiene que ir descubriendo, a través de la estructura discursiva, la problemática del asunto. Conviene destacar aquella opinión en la que sostiene que en los últimos textos la objetividad parece haber triunfado sobre los tintes románticos de los primeros relatos, aunque persiste una actitud sentimental, pues la casa y ambiente de los antiguos días campesinos siguen respaldando a Zavaleta y lo nutren asegurando a sus vivencias y visiones el hondo peso de lo auténtico.

El libro de *Cuentos Completo* en la tercera edición de 1983 está conformado por siete cuentos titulados e independientes: El primero que lleva el mismo nombre del libro, “La batalla”, “El peregrino”, “El ultraje”, “La rebelde”, “Una figurilla” y “Mister X”. Estos relatos hablan en diversos modos y de múltiples formas de las vivencias del ande y otras provincias de ceja de selva, pero sin identificarse plenamente con el plano de enunciación. Zavaleta, como él mismo sostiene en el prólogo del libro (10), no es un escritor que pueda encasillarse en cuanto a su temática o su interés por contextualizar sus cuentos en determinado lugar, en realidad su interés engloba la sociedad peruana en conjunto, además del contrapunto entre ciudad y aldea.

Enrique Congrains Martín (1932 - 2009) es otro referente sobresaliente de la Generación del 50. Fue el primero en mostrar un mundo nuevo: la barriada, enfatizando el tema de la marginalidad. Su obra plasma con gran versatilidad el medio ambiente y su perspectiva de la realidad, de ese entorno social tan cambiante y conflictivo de esos

años, ese ambiente que deshumaniza a las personas, que degrada la condición humana y se muestra como “el monstruo del millón de cabezas”. En una antología, realizada por Abelardo Oquendo, sobre la narrativa peruana de 1950 a 1970, Congrains expone su opinión sobre la narrativa peruana de esa época:

La narrativa peruana actual, o sea, la que abarca aproximadamente el segundo tercio de este siglo, o digamos la que comienza con la publicación de *Yawar Fiesta* y llega a *Conversación en la Catedral*, ha cumplido con testimoniar nuestra realidad. Por ejemplo, Arguedas dejó como balance final no sólo la desmitificación de lo campesino-andino, sino la creación de hermosísimo lenguaje, ese injerto de quechua fecundando el español. En comparación a todo lo hecho anteriormente, la narrativa peruana actual se ha comprometido con el acontecer histórico del hombre peruano. Además, también es esa etapa, se descubrió el tema urbano. (19)

Ciertamente entre la experimentación de la narrativa de la época y los temas que respondían a los conflictos sociales aparece el tema de lo urbano como paradigma temático entre los narradores. En este eje también aparece Julio Ramón Ribeyro (1929 - 1994) escritor limeño considerado uno de los mayores exponentes latinoamericanos de la narrativa contemporánea, quien terminó sus estudios de Derecho en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Viajó a España becado por el instituto de Cultura Hispánica. Colaboró en diversas publicaciones nacionales y extranjeras. Entre las características de su obra predominan la linealidad del relato y la cercanía de su obra al universo urbano, mostrando angustias, tensiones y frustraciones de sus personajes.

Sus obras incluyen las novelas *Crónica de San Gabriel* (1960), *Los geniecillos dominicales* (1965), *Cambio de guardia* (1976). De sus cuentos publicados a partir de 1955 y recogidos en los cuatro volúmenes de *La palabra del mudo* tenemos: Vol I: *Los gallinazos sin plumas* (1955), *Cuentos de circunstancias* (1958), *Las botellas y los hombres* (1964); Vol. II: *Tres historias sublevantes* (1964), *Los cautivos* (1972), *El*

próximo mes me nivelo (1972); Vol. III: *Silvio en el rosedal* (1977); Vol. IV: *Cuantos santacrucianos* (1922), *Sólo para fumadores* (1987)

La obra de Ribeyro refleja una actitud escéptica como consecuencia del análisis del contexto social, en el que se interpreta la pequeñez del hombre frente a un mundo enorme y al sinsentido de la historia. Generalmente hay dos mundos representados: la oficialidad versus la marginalidad, dicotomía típica de la cuentística reberiana. La lectura de sus obras nos acerca al universo de las ciudades, de los migrantes que ingresan a la urbe pero no necesariamente a su ritmo e idiosincrasia, también explora las capas medias de la sociedad.

1.4. Los ejes temáticos de la Generación del 50

En general entre todos estos ejes temáticos se podría tomar como un factor común el interés de esta generación y de escritores posteriores sobre los temas sociales y de cambios que se producían en la ciudad: la obra de muchos escritores se convirtió en una traslación personal de lo que cada uno percibía de los conflictos sociales de la época, aunque se podría analizar desde diferentes perspectivas, es innegable que la relación que guardan con el contexto es sumamente importante. Estos escritores exponen el tema de las barriadas y la imagen que nos muestran de la ciudad es sumamente crítica. El migrante provinciano se vuelve protagonista, así mismo, describen los problemas típicos de la clase media y de las clases populares enfrentadas al proceso de modernización. La narrativa de Generación del 50 se suscribe, entonces, dentro de tres ejes temáticos: el neoindigenismo, el neorrealismo y el relato fantástico.

1.5. La Narrativa a partir de los 60

Como sostiene Ricardo Gonzales Vigil, en su libro *Años decisivos de la narrativa peruana*, la asimilación de la de la narrativa contemporánea (gestada en la segunda mitad del siglo XIX y genialmente consumada en el lapso 1910-1940, en Europa y U.S.A.) empieza a consolidarse con la llamada Generación del 50 y el Arguedas de los años 50 y 60, hasta concretarse en *La ciudad y los perros* (premiada en 1962, publicada en 1963) de Mario Vargas Llosa (1932), quien tiene muchos referentes pero que finalmente logra su propio estilo al filo de los 60, “inaugurando la nueva narrativa con cuatro relatos magistrales: *La ciudad y los perros*; *La casa verde* (1966), *Los cachorros* (1967) y *Conversación en la Catedral* (1969)” (71). Es sin duda el primero el más representativo y pieza clave de la narrativa de Vargas Llosa.

“Agreguemos que ningún narrador peruano ha elaborado con tanta solidez y coherencia su concepción de la literatura como Vargas Llosa, a través de diversos libros, artículos y entrevistas.” (González Vigil 71). El despliegue y la riqueza de esta época corresponden también a otras figuras sumamente importantes que desde años atrás venían enriqueciendo la narrativa como: Arguedas, Alegría y Julián Huanay, Izquierdo Ríos, Porfirio Meneses, Cota Carvallo, Garrido Malaver, Tamayo Vargas Y César Miró, así como la Generación del 50 y “aunque no pertenezcan a la lista generacional, la presencia de Luis Loayza, Manuel Mejía Valera, Carlos Thorne, Alfonso La Torre y Juan Ribera Saavedra” (72). También fueron importantes.

A los antes mencionados se suman nuevas voces como Oswaldo Reynoso (1932) y Antonio Gálvez Ronceros (1935), nos mostraba su narrativa con *Los ermitaños*, y

después de forma más concreta con *Monólogo desde las tinieblas* (1975). También vale la pena mencionar a Edgardo Rivera Martínez (1935). Luego en 1968 aparecen tres autores que serán fundamentales para la narrativa contemporánea: Alfredo Bryce (*Huerto Cerrado*), José Antonio Bravo (*Las noches hundidas*) y José Hidalgo (*Cuentos al pie del mar*). “Con ellos, sobre todo con Bryce y Bravo, se puede considerar establecida nuestra nueva narrativa, luego de la búsqueda del 50 y los hallazgos de Vargas Llosa” (González Vigil 73).

1.6. Marco biográfico de Oswaldo Reynoso

La biografía de este escritor arequipeño es ciertamente interesante. Tanto por su carácter revolucionario, como por su actitud independiente, Reynoso es capaz de no seguir los cánones y todo porque vivió siempre de acuerdo a su tiempo y su obra es el reflejo de la realidad que lo rodea, su interpretación de todo lo que para él es problemático (Diegner y Morales Saravia 51).

Su formación educativa inicial se dio en los colegios Hermanos Cristianos y San Francisco de su ciudad natal. Entre 1950 y 1951 estudió en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa. En esa época integró los grupos literarios “Abemos”. En 1952 se trasladó a la Escuela Normal Superior de Varones de “La Cantuta” (hoy Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle “La Cantuta”), donde obtuvo el título de profesor de Lengua y Literatura. En su *alma mater* ejerció la docencia y ocupó algunos cargos administrativos, entre ellas el de Vicerrector en 1970. En esta institución también tuvo una activa participación política en defensa de sus fueros, experiencia que el escritor recuerda con nostalgia: “El paso como estudiante

por La Cantuta fue una de las experiencias fundamentales en mi vida, experiencia que aún no logro asimilar del todo” (Díaz 73).

En los comienzos de los 60 en el Perú había tres escuelas superiores en Lima: la Escuela de Ingeniería, la Escuela Agraria y la Escuela de Educación La Cantuta. En esos años el Parlamento aprobó una ley por la cual las escuelas Agraria y de Ingeniería obtuvieron el título de universidades mientras que La Cantuta baja al nivel de instituto que queda bajo órdenes del Ministerio de Educación y ante la ley universitaria del gobierno de Prado, los profesores deciden hacer protestas pacíficas donde Reynoso participa activamente, incluso llega a algunas universidades del sur del país para exponer la problemática del profesor universitario. Reynoso, siempre ligado a la política, es cesado junto a sesenta profesores, acusados de ser comunistas. (Planas 37)

La primera publicación de Reynoso es el poemario *Luzbel* (1955), sin embargo, será reconocido por su narrativa donde explorará nuevas formas, por ejemplo, con el lenguaje de sus personajes, pero siempre mantendrá en su obra una relación plausible y permanente con la poesía. Su primer libro es el conjunto de relatos *Los Inocentes* (1961) con “personajes que fueron extraídos de la misma realidad” (Díaz 73) de sus paseos por bares, billares y cantinas del centro de Lima. Primero escribió tres relatos luego, ante la posibilidad de publicar, agregó dos cuentos más.

En 1965 trabajó en la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga (Ayacucho). En ese mismo año publicó su novela *En octubre no hay milagros*. Luego en 1970 *El escarabajo y el hombre*. En 1977 viajó a Venezuela y ejerció la docencia en el Instituto Pedagógico Nacional de Caracas. Luego comenzó el proyecto de constituir una revista y

reúne a un grupo de escritores para fundar *Narración*, una propuesta distinta en concepto a las que hasta entonces se difunden. Tras su estadía en el país nortño se trasladó a la República Popular China. A principios de los 80 regresa a Lima de vacaciones, donde es detenido y llevado a una Prefectura. Permaneció detenido hasta que Mario Vargas Llosa intercedió por él ante el ministro Richter Prada para que sea liberado. Días después regresa a China.

Reynoso permaneció en China hasta 1989, desempeñándose como profesor y corrector de estilo en la Agencia de Noticias Xinhua (Beijing). En ese viaje guardó la esperanza de “vivir en un país socialista y además creía que iba a encontrar la felicidad” (Díaz 74). A su retorno se abre una investigación contra Reynoso que dura más de un año y su posición política de izquierda resulta comprometedor en una época bastante complicada para el país.

Por esos días se publica una citación en el diario El Peruano, donde se le daba un plazo para ponerse a derecho ante la justicia. “Mi defensa me decía que tenía tres salidas: la primera esconderme (...) La segunda era agenciarme documentos falsos para salir del país y pedir asilo. La última permanecer en mi domicilio. Yo decidí quedarme en mi casa. Era inocente” (Planas 47). Después Reynoso será declarado inocente en un proceso por demás oscuro e intrincado, pero que lo costó permanecer más de un año encerrado en su propia casa.

Años después, producto de su estadía en China, escribe su novela *Los eunucos inmortales* (1995). Ha participado en diversos encuentros y congresos nacionales e internacionales de narrativa además del trabajo creativo silencioso: *En busca de Aladino*

(1993), *El goce de las piel* (2005), *Las tres estaciones* (2006), *En busca de la sonrisa encontrada* (2012) y *Arequipa lámpara incandescente* (2014).

1.6.1. La narrativa de Reynoso

Oswaldo Reynoso goza de un sólido prestigio como uno de los narradores más significativos de la narrativa peruana contemporánea. La mayoría de obras de este autor han sido reeditadas varias veces por diversas editoriales peruanas, siendo un autor bastante popular entre la educación secundaria y universitaria. Probablemente su libro más leído, “el que ha marcado a los narradores de las generaciones posteriores a la suya, que lo descubrieron fascinados en su adolescencia, es *Los Inocentes*” (González Vigil 197).

Estos relatos contribuyeron a un nuevo giro en la literatura peruana: introdujeron como tema los problemas que aquejan y torturan a la adolescencia frente a una sociedad que pareciera negarle atención o presencia. Con ellos se nos deja acceder a un nuevo espacio y el barrio se convierte en un nuevo plano de enunciación. A diferencia de los demás narradores de la Generación del 50, que ofrecían una versión del hombre andino frente a la ciudad o la de la clase media limeña.

Con sus relatos Reynoso ingresa en un sector oscuro para la época, pero que ya había tenido un antecedente importante en la Generación del 50, donde los sectores marginales y periféricos de la ciudad cobraban importancia en la producción de grandes escritores como Carlos Eduardo Zavaleta, Enrique Congrains Martín o Eleodro Vargas Vicuña. En este caso Reynoso toma un espacio netamente urbano (una quinta, un barrio

de clase media - baja) y dota a sus historias de un espíritu juvenil y rebelde, aunque alguno llegaron a considerar el libro como una influencia negativa que podía corromper a los jóvenes de la época. El mismo Reynoso reconoce este episodio de su vida: “Cuando salió el libro, inmediatamente comenzaron a atacarme con notas muy fuertes. Colegas como Sebastián Salazar Bondy, Washington Delgado y Manuel Baquerizo tuvieron que salir a defenderme” (Planas 39).

El libro fue controversial por dos motivos fundamentales: por incorporar en los relatos un lenguaje marcado por la jerga y las referencias directas a temas controversiales como el alcohol, el sexo, la homosexualidad y la masturbación. El otro aspecto es precisamente los temas que se exponen y se discuten en los cinco relatos, siendo quizás el más controversial la alusión a relaciones homosexuales o el descubrimiento sexual de los adolescentes. Sin embargo, prevalecen los aspectos positivos y notables de estos relatos.

Es ese “impacto extraordinario” el que ha consagrado a Reynoso como un clásico. No importa que haya padecido la mezquindad de reputados críticos literarios de los años 50-60, causante de la secuela de marginaciones que no ha cesado hasta ahora. La calidad de los escritos le tiene asegurado un lugar entre los autores imprescindibles de la Generación del 50, crucial en la maduración de la narrativa peruana contemporánea (Gonzales Vigil 193).

Efectivamente, si contextualizamos *Los Inocentes* es evidente que su publicación causó revuelo, no obstante, a pesar de los años, hay aún oscuridad en diversos temas que podrían explorarse. Si bien este conjunto de relatos tendrían una diferente perspectiva en la actualidad, resulta inquietante cómo se ha omitido temas como la hombría o la homosexualidad, que si bien fueron escandalosos en su publicación, todavía resultan arbitrariamente inadvertidas. Por otro lado, la asociación de la sexualidad de Reynoso y su obra parece ser un tema latente, que se filtra en entrevistas en búsqueda de

controversia, situación que parece asemejarse, salvando las distancias, al caso del escritor chileno José Donoso y la controversia sobre su sexualidad.

Oswaldo Reynoso también se dedicó a escribir y publicar algunas crónicas, así como parte de su obra en revistas y publicaciones periódicas como el *Diario Expreso*. Entre los meses de octubre de 1962 y febrero de 1963, casi un año después de la publicación de *Los Inocentes* y bajo el epígrafe de “Sucedio en Lima. Apuntes para una novela sin final” comenzó a publicar algunas crónicas sobre la ciudad de Lima. De hecho dos de ellas podrían ser consideradas como parte del universo narrativo de *Los Inocentes*.

Se trata de “Examen final” publicada el 6 de enero de 1962, que narra las vicisitudes de los integrantes de “la collera” en el colegio antes de salir de vacaciones de verano y aprobar todos los exámenes para no regresar a clases. Por otro lado también está “Un niño ha muerto en el barrio” publicada el 7 de febrero de 1963, esta última relata la muerte de Corsario al ser atropellado por un auto. El barrio entero se conmociona por la noticia y la pandilla de adolescentes hace una colecta para comprar una corona de flores. Si bien estos relatos ofrecen una visión algo más extendida del barrio y coloca a los personajes en otras circunstancias, presenta el inconveniente de romper con los temas que se problematizan en los cuentos que sí integran *Los Inocentes*.

CAPÍTULO II

LOS INOCENTES

2.1. Estructura de *Los Inocentes*

Los Inocentes, con el subtítulo de *Relatos de Collera*, es un libro de cinco cuentos titulados “Cara de Ángel”, “El Príncipe”, “Carambola”, “Colorete” y “Rosquita”. Este libro fue publicado por primera vez en 1961 en la editorial Rama Florida que en esa época dirigía Javier Sologuren y se concretó gracias a la recomendación de José María Arguedas. La editorial de Sologuren solo publicaba poesía y se le encargó a Washington Delgado que dirigiese una nueva sección de narrativa que se inauguró con *Los Inocentes* con quinientos ejemplares y la portada fue de Ruiz Durand. Al agotarse rápidamente estos ejemplares, Manuel Scorza le propone a Reynoso publicar su libro de relatos bajo la editorial Populibros, que él dirigía.

La única condición para la publicación de *Los Inocentes* en la editorial de Scorza fue cambiar el título, ya que este libro era el nombre de una edición pequeña. Después de proponerle diez nombres, Reynoso no pudo aprobar ninguno y siendo la publicación una inversión tuvo que tomar una decisión; así, después de una tensa negociación, Reynoso propuso el nombre de *Lima en rock*, pero entre paréntesis se colocaría *Los Inocentes*. Scorza aprobó la propuesta y así se inició la edición en Populibros. Para Reynoso fue Scorza quien introdujo la idea de masificar la literatura (Planas 45).

Desde su aparición genera gran expectativa sobre todo porque Reynoso incluye en su novela términos y temas de lugares céntricos, pero problemáticos de la ciudad, incluyendo a la marginalidad como fuente inagotable de temas y personajes. El estilo del autor incluye un gran despliegue de metáforas e invitaciones para descubrir el pensamiento de cada uno de los personajes. El discurso por momentos se hace poético y logra una armonía inusual al confluir el lenguaje marginal y juvenil que dominan todos los relatos. La experimentación con los diálogos y con el discurso de los personajes permite configurarlos de forma artificiosa y, al mismo tiempo, novedosa. José María Arguedas en el epílogo del libro sostiene:

De este modo Lima como capital, muy representativa, ahora, del Perú, es un gigante que crece zarandeado, casi ciego, pero cuya fuerza, como la de toda criatura en desarrollo resulta indomeñable... Quisiéramos afirmar que con *Los Inocentes*, de Oswaldo Reynoso, se inicia el hallazgo de las formas de revelarlo. Reynoso ha creado un estilo nuevo: la jerga popular y la alta poesía reforzándose, iluminándose (14).

En *Los Inocentes* se narra la historia de un grupo de amigos instalados en medio de una gran urbe: Lima. En este mismo espacio aparece “la collera” denominación que se le da al grupo de amigos y protagonistas que está conformada por Cara de Ángel, El Príncipe (Roberto Montenegro del Carpio), Carambola, Colorete y el Rosquita (Romulo Campos Martines). Además de personajes secundarios como Natkinkon, Chino y Corsario, todos apelativos de barrio. Si bien todo el libro podría considerarse una sola estructura por los temas y personajes coincidentes en sus historias, resulta también posible leer independientemente cada historia a manera de cuentos autónomos y completos.

Cara de Ángel es un adolescente de 17 años, atractivo, con gran debilidad por el juego y las apuestas, además de una constante necesidad de ser visto como hombre, pero en

términos de “la collera”; su rostro angelical lo pone seriamente en desventaja y tiene que pelear por demostrar su hombría frente a los demás, que lo asedian con apelativos como “María Bonita” o “María Félix”. Cara de Ángel es también acosado por hombres mayores que lo observan con deseo y le hacen ofertas de tipo sexual a cambio de dinero. Aunque el muchacho nunca acepta, se muestra tentado ante la posibilidad de tener dinero y así ser reconocido por los miembros de su barrio.

Roberto Montenegro del Carpio es El Príncipe, un *rockero* huérfano de madre, apodado así por Manos Voladoras, el estilista homosexual del barrio. El Príncipe es uno de los dos personajes que tienen nombre propio. A sus 17 años es un delincuente en potencia. Después de robar un auto y un maletín lleno de dinero, se convierte en un fugitivo poco hábil, pues es atrapado el mismo día en la puerta de un burdel cercano. Este personaje parece ser una epifanía del destino trágico al que están condenados, y al mismo tiempo aspiran los amigos integrantes de “la collera”.

Carambola es un muchacho tímido y el crítico del grupo. A sus 17 años ya toma, juega billar y fuma en su ánimo de saltar a la adultez, pulsión que persiguen todos sus amigos. El gran problema de este adolescente gira en torno a su temor de desvirgar a Alicia, una muchacha del barrio que le jura castidad y lo somete a una gran presión emocional. Carambola, entonces, acude donde Choro Plantado, un ex presidiario y maestro del juego de billar, para solicitarle consejo sobre el particular. En la cantina del barrio y entre botellas de cerveza, ambos logran entablar una conversación sincera y finalmente Choro Plantado le aconseja ser cuidadoso, pero sobre todo precavido ante cualquier posibilidad.

Colorete es el líder del grupo, es el más fuerte, el más hábil y sobresale en todos los valores que puntúa “la collera”. Este mantiene una relación homosexual con un médico mayor a cambio de dinero. Sin embargo, está enamorado de Juanita y, aunque domina casi todos los códigos de comportamiento de su entorno, tiene una gran desventaja en cuanto a relacionarse con mujeres, incluso teme hablar con ellas. Colorete tiene dinero, producto de la relación homosexual que mantiene, compra un regalo para el cumpleaños de Juanita, pero el día de la fiesta la joven no le da importancia y prefiere a Javier, un estudiante de Derecho.

Finalmente está Rómulo Campos Martines o Rosquita, el menor del grupo y el más curioso por descubrir los lugares prohibidos para menores, por eso relaciona el ser adulto con el ser totalmente libre. Rosquita no enfrenta a los demás, sino que los llama “torcidos” en un afán de hacer una distancia con ellos, pero siempre termina llorando por las golpizas que le dan, aunque él asegure que son producto de su enojo y del mal del hígado que padece, tratando así de esconder la debilidad que lo caracteriza. Este personaje parece ser un atisbo de esperanza en medio de un espacio hostil y confuso. En las líneas finales del libro se dice de él: “pero sé que eres bueno y algún día encontraras un corazón a la altura de tu inocencia” (90).

2.2. “La collera”

La palabra “collera” en términos generales significa “pareja de ciertos animales” o “cadena de presidiarios”, pero en sentido figurado significa unión o relación vinculante de unos con otros. Esta condición de inseparables es precisamente la que mantiene unidos no solo a los cinco protagonistas de *Los Inocentes*, sino también a otros

personajes como Natkinkóin, Corsario y Chino. Este grupo de amigos mantiene estrechos lazos que los cohesionan en un solo grupo de aventuras y desventuras. Así mismo, hay un código que todos deben respetar, incluso en momentos de tensión entre sus integrantes. “la collera” decide como una instancia parcial sus propias reglas y amonestaciones como cuando en el primer relato le quitan el dinero a Cara de Ángel y este sabe que no puede ir en contra de la consigna grupal.

Si bien en *Los Inocentes* este concepto colectivo de “la collera” aparece unificando a los personajes y les da un sentido grupal, es también cierto que no se subraya este aspecto colectivo, sino queda en segundo plano ante la individualidad de las historias de los cinco personajes principales. De esta forma, los cuentos están concentrados en los personajes, nos muestran sus desavenencias y episodios donde se les pone a prueba en medio de delincuencia y tragedia. El grupo, la sociedad y el barrio pierden importancia frente a estas individualidades y pareciera que están ahí para brindarnos limitadamente ciertos parámetros sociales entre los que los personajes tienen que sortear (Rodríguez 37).

2.3. Acercamiento semiótico a *Los Inocentes*

Para adentrarnos en el análisis del libro de relatos *Los Inocentes*, se comenzará por puntualizar tres aspectos importantes: Primero se debe reconocer la autonomía de cada relato. Segundo establecer el hilo conductor que se representa en los códigos del grupo de amigos de “la collera” y finalmente, se analizará cada uno de los cinco personajes principales. Para comenzar es necesario un análisis semiótico de los personajes y su

accionar, ya que estos pueden ser entendidos como referentes unos de otros o incluso constituir personajes simbólicos en alusión directa a la sociedad que representan.

El análisis que sigue es un esbozo de aplicación de las categorías más elementales de la semiótica tensiva. En consecuencia el objetivo será dar una ilustración de las posibilidades que otorga dicha teoría para el análisis de los discursos. En consonancia con esta perspectiva, usaremos los conceptos establecidos por Jacques Fontanille en su libro *Semiótica del discurso*. En este, para comenzar, se define y desarrolla toda una terminología sobre las posibilidades de un discurso, desde términos básicos como el signo, la metáfora, el símbolo o la alegoría, hasta términos más específicos para el análisis de semiótico del transcurso de una historia o peripecia. Para Fontanille la semiótica del discurso está siempre frente a un conjunto signifiante, a la búsqueda de la instancia final del discurso que procura su estatuto de ocurrencia de forma presente, actual y específica.

2.4. Campo posicional

Lo primero que debemos reconocer en un discurso es la toma de posición del cuerpo propio; este es el primer acto enunciativo. Existen varias tomas de posición en el discurso que pueden ser reconocidas: tenemos, en primer lugar, la toma de posición del realizador que hace posible el desembrague de escenarios, personajes y situaciones en el mundo de la representación. Luego tenemos la toma de posición del lector que se enfrenta al cuento como ante una presencia distinta de sí mismo, con su mira y su captación particular. Pero en esta ocasión nos interesa describir, dentro del mundo representado, la toma de posición de un personaje en particular dentro de cada relato de

Los Inocentes, en primera instancia para analizar las capacidad y la búsqueda de cada personaje y luego ampliaremos nuestra toma de posición para analizar cada relato como un esquema general distinto que desemboque en un esquema general identificable.

Los tres aspectos del campo posicional son *el horizonte*, *el centro de referencia* y *la profundidad*. El primero es la torre desde la cual se toma perspectiva frente a un evento en el discurso. La *profundidad*, por otro lado, corresponde a las relaciones entre la mira y la captación, es decir entre la intensidad y la extensión. Por último, el horizonte se constituye en los límites de la mira y de la captación de un sujeto en el centro de referencia. Por eso, en este caso, el personaje principal en cada relato solo puede mirar y captar hasta el límite del barrio y sus implicancias culturales, como se evidenciará cuando se construyan más adelante los esquemas tensivos y canónicos.

En primer lugar, cada personaje es el *centro de referencia* en cada relato: Cara de Ángel, El Príncipe, Carambola, Colorete y el Rosquita son cada uno protagonista en cada relato y los ojos a través de los cuales observamos el mundo que los rodea. Esta distinción nos permite establecer las posibilidades de cada historia, aunque de forma distinta, con ello demostraremos que semióticamente hablando están ligadas unas a otras y se mantienen en un esquema similar frente al *performance* y *objeto de valor* de cada personaje.

En cuanto al *horizonte* de nuestro análisis es el barrio que los rodea todo lo que pueden observar los personajes en cuanto a campo de acción, es decir, los parámetros de perspectiva, y donde se fijan los límites de la mira y la captación de cada performance que analizaremos más adelante, se ubica dentro del barrio y del grupo de amigos

adolescentes de “la collera”. Cada uno fija sus expectativas, sueños y metas en lo que el barrio les ofrece, es más, su objeto de deseo está condicionado a lo que este espacio les ofrece.

2.5. Los actantes

Un actante no es lo mismo que un protagonista, un personaje, o un héroe. “Un actante es una entidad abstracta cuya identidad funcional es necesaria para la predicación narrativa” (Fontanille 126). La identidad de los actantes se define por la recurrencia de una misma clase de predicado. Las *actitudes* ponen en marcha nuevas posibilidades de identidad, pone al actante o al actor en devenir, sea por la gracia de un gesto inesperado, de una audacia en el comportamiento, o de una propiedad revelada y no previsible; así surgen nuevas posibilidades, la suma de *actitudes* puede generar una identidad final de *rol*.

Si observamos, los personajes de *Los Inocentes* están establecidos a partir de los actantes *Ser – parecer - querer - saber - poder y hacer*. Entonces nos damos cuenta, que las actitudes lo único que hacen es poner a prueba estos actantes que finalmente los llevan a una frustración constante. Los actantes se presentan como indicadores o posibilidades en los predicados de los recorridos de los personajes, en estos aparecen actantes recurrentes como el *querer*, el *saber*, el *hacer* y el *poder*. Pero principalmente el *querer ser*, el *querer parecer*, el *querer saber*, el *querer poder* y el *querer hacer*. Estos modelos se repiten en los cinco personajes analizados como una forma reconocible y característica de cada uno de sus recorridos.

Los personajes de *Los Inocentes* se establecen tanto bajo actantes posicionales como transformacionales, dado que estos dependen de un deseo y de la búsqueda, que asocian al sujeto y al objeto. Así mismo, si hablamos de las modalidades como predicados que actúan sobre otros predicados, estableceremos un esquema de modalidades basado en actantes recurrentes, predicados que aparecen una y otra vez a lo largo del recorrido y que generan una figura plausible en los relatos. Hacemos esta aclaración pues los personajes de *Los Inocentes* presentan roles modales establecidos a partir de ciertos actantes recurrentes y sobre todo modalidades que a continuación analizamos:

Cara de Ángel

1) Él es 2) Él parece **3) Él quiere ser** 4) Él quiere parecer

El Príncipe

1) Él es 2) Él parece **3) Él quiere ser** 4) Él quiere parecer

Carambola

1) Él sabe 2) Él parece saber **3) Él quiere saber**

Colorete

1) Él sabe 2) Él parece saber **3) Él quiere saber**

Rosquita

1) Él es 2) Él parece **3) Él quiere ser** 4) Él quiere parecer

Si observamos en todos los casos en (1) el *ser*, *saber* y el *parecer* están realizados. En el caso de Carambola y Colorete en (2) el *parecer* esta realizado, pero la realización de *saber* está suspendida. En el caso de todos en (3) solo el *querer* está realizado y la realización del *ser* y el *saber* está suspendida. Para el caso de Cara de Ángel, el Príncipe y Rosquita en (4) solo el *querer* está realizado y la realización del *parecer* está suspendida. Es claro que cuando se aumenta el número de condiciones modales

conectadas como en (3) o (4) se posterga más la realización del proceso a un segundo plano. Los extremos serían entonces la realización y la virtualización.

Por otro lado si observamos con detenimiento a los miembros de “la collera” nos daremos cuenta de que estos adolescentes se concentran mucho más en el *querer*, por tanto, solo observamos la realización del *querer* y la suspensión del *saber* y del *ser*. Algunos de ellos recurren al *parecer*, pero no lo logran, como el caso de Cara de Ángel, El Príncipe y el Rosquita, ya que si no pueden *ser*, al menos *quieren parecer*, pero ocurre lo mismo, todo queda en el *querer* como forma realizada y el *parecer* como forma suspendida. Finalmente el *ser* y el *parecer* quedan solo como formas virtualizadas que nunca se logran realizar.

Para poder discutir y entender de las diferentes presencias discursivas de los procesos hay que suponer que estos están situados en el campo posicional del discurso y que el sujeto de la enunciación puede estatuir sobre la distancia (espacial o temporal) que lo separa de esta posición. El centro, en el caso de los personajes de *Los Inocentes*, son el *ser* y el *saber* como instancias finales hacia dónde dirigirse: en un campo posicional mientras más se leja la presencia del centro, más se debilita con respecto a este centro. La intensidad resulta de la espera del cumplimiento. En el caso de los personajes antes esbozados, las modalidades del *querer* se intensifican a tal punto que impide la realización del resto de modalidades.

Si estableciéramos una tipología de las modalidades podríamos hacer una síntesis de las proposiciones precedentes. Primero debemos establecer dos variables reconocibles. La primera involucra a los actantes, como condición del proceso, del lado *de la lógica de*

las fuerzas; y segundo, los modos de existencia que imponen al proceso, del lado de la *lógica de los lugares*, donde reconocemos cuatro modos de existencia de acuerdo a los grados de la presencia.

Para comenzar nos concentraremos en el caso según la *lógica de las fuerzas*, ya que en este expresa mejor las relaciones de los personajes y el objeto que estamos analizando. En este esquema se pueden presentar dos situaciones. La modalidad podría afectar la relación entre el sujeto y el objeto o modificar la relación entre el sujeto y un tercer actante. Los cinco personajes protagonistas de los relatos expresan claramente su intención de llegar a un objeto, pero apropiándose de él y llegando a *ser* o al menos *parecer*, sin embargo el problema no es el “qué” sino el “cómo”. El *querer* y el *saber* modifican la relación entre el sujeto y el objeto, pero esta relación también pueda ser modificada por una forma de *creer*, que se expresa en la construcción *creer en algo*. Por otro lado el *poder* y el *deber* modifican la relación entre el sujeto y un tercero, sea este tercero un destinador (para el *deber*) o un adversario (para el *poder*). Esta relación entre el sujeto y el tercer actante puede ser modificado por otra variedad del *creer el alguien*, es decir *adherir* (Fontanille 148).

Esquema de las modalidades **Ver cuadro 1**

Como observamos todos los miembros de “la collera” se inscriben dentro del *querer* y tanto sus actantes como sus modalidades giran en torno de esta modalidad, dándole más énfasis al modo virtualizado, es decir, un valor que se aleja del centro o modo realizado que sería el *ser*, el *saber* o el *hacer*. Por otro lado las relaciones entre el sujeto y el objeto soy muy obtusas, por lo que nos concentramos en este aspecto del esquema. Así

mismo, líneas arriba hemos observado que los actantes giran en torno a predicados que indican posibilidades, pero posibilidades en un modo negativo, pues mientras más predicados modales agregamos o se interpongan en el camino del *ser* o el *saber*, más se pierde la perspectiva de estos. La focalización siempre se sustenta en una sola condición modal: a más condiciones, se aleja la posibilidad de realización.

En el esquema narrativo canónico que sustentaremos en líneas posteriores las modalidades son adquiridas en el momento denominado *adquisición de la competencia* (Fontanille 145). Así las modalidades son los verdaderos predicados narrativos en el sentido que transforman alguna cosa: la competencia se adquiere, se completa, se pierde o en este caso se falla. Pero eso que transforman es solamente la fuerza intencional de los actantes, es decir, una parte de su identidad de actantes transformacionales y no directamente la situación narrativa. En el caso de estos adolescentes la competencia se autoimpone, basándose en otro actante *creer* o *creer saber*. Es decir se tiene una idea vaga de lo que *quieren ser* y de lo *quieren saber*, esto los imposibilita de hacerse capaces, pues las competencias a lograr no son del todo claras.

Después de un recorrido actancial, aparece el *rol*, el cual es una entidad acabada, captada al final de un recorrido. Para establecer un rol, la instancia de discurso debe colocarse al final y pasar de ser subjetiva por las actitudes a objetiva, en el punto de la realización de un proceso, de tal manera que distinga entre lo que ha sido transformado y lo que ha quedado idéntico. El rol solo puede ser reconocido bajo dos condiciones: sea porque en una cultura dada está suficientemente estereotipado como para ser identificado inmediatamente o sea porque ha sido repetido y confirmado en el discurso. La pregunta en este punto sería si los adolescentes de la historia, como se observa, están

condenados desde el principio por el plano de enunciación desde el cual se les representa o si los actantes nos indican a lo largo de la historia el devenir inevitable de su fracaso. En *Los Inocentes* aparecen ambas posibilidades, pues los recorridos repiten la historia de fracaso una y otra vez, en las líneas finales se muestra una visión negativa de todo lo que rodea a estos personajes.

Como conclusión parcial, el rol modal que identifica a los cinco protagonistas de *Los Inocentes* es la “rebeldía”, ya que otorgan más fuerza al *querer* que al *deber*. Esto demuestra que la identidad modal, hasta cierto punto, se puede convertir en el objeto de una búsqueda propia (la búsqueda de la identidad, particularmente cuando están en condiciones de entender o asumir esta identidad), las modalidades pueden ser para ellos adquisiciones valiosas independientemente del objeto de valor. Lamentablemente Colorete y sus amigos no están en condiciones de asumir esta identidad ya que su mira y su captación siempre están focalizados en los medios para conquistar cierta “hombría” y más que en el objeto de valor en sí. Si no fuese así ellos podrían aprender a asumir, a controlar y a modificar lo que son.

2.6. Los esquemas del discurso

Según Fontanille, el texto necesita del contexto y está ligado a este, su presencia se concentra más en el significante que en el significado. Haciendo uso del entendimiento del signo lingüístico de Saussure² en cuanto a significado y significante en primera

² Para Saussure el signo lingüístico es diádico, es decir, la correspondencia entre un significante y un significado.

instancia y complementando este con el entendimiento ternario de lo que Pierce³ establece como signo, Fontanille llega a la conclusión de que todo depende de la perspectiva desde la cual hacemos una observación. En esta misma línea se observa que:

El alejamiento postestructuralista de Seassure y de las estructuras identitarias de intercambio por parte de Lévi-Strauss rebate tanto las aspiraciones de totalidad y universalidad como la hipótesis de oposiciones estructurales binarias que suavizan de manera implícita la ambigüedad y apertura persistentes de la significación lingüística y cultural (...) que conduce a una referencialidad hacia un desplazamiento totalmente ilimitado” (Butler 2007 109)

A diferencia del texto, el discurso no necesita recurrir al contexto, no porque lo comprende en el sentido de tratarlo como una parte más, sino porque la noción de contexto no es pertinente desde ese punto de vista. Siendo así, el punto de vista del discurso neutraliza la diferencia entre texto y contexto; seguir la línea del discurso es ser inclusivo en cuanto a los elementos que recurren al proceso de significación. En otras palabras, es el punto de vista del texto aislado el que “inventa” la noción de contexto. Recordemos que la significación no solo descansa en elementos verbales. Por tanto la semiótica busca la perspectiva del discurso. En el análisis que establecemos de *Los Inocentes* se integraran, pues, expresiones lingüísticas, espaciales, culturales e institucionales como un todo de significación, es decir, se construirá una situación semiótica.

Los discursos pueden realizar esquemas sobre aquello de lo que se refieren y de proyectar formas decodificables que nos permiten construir la significación, por lo tanto, un esquema discursivo es una forma inteligible. Sin embargo, este mantiene un lazo firme con el universo de lo sensible: cada acto de enunciación reactiva, en efecto,

³ Para Pierce el signo lingüístico expresa una relación disimétrica y es triádico (con el agregado del referente), aunque según Fontanille se pueden observar cuatro elementos en esta relación (1) “alguna cosa” que toma el lugar (2) de “otra cosa” (3) para “alguien”, y (4) bajo “cualquier correspondencia” o bajo “cualquier aspecto”.

esta dimensión. El esquema mantiene el vínculo entre lo que comprendemos del discurso y nuestra aprehensión sensible de su presencia. Se pueden distinguir dos tipos de esquemas del discurso: (1) los esquemas tensivos, esquemas que regulan la interacción de lo sensible y de lo inteligible, las tensiones y las calmas que modulan esta interacción y (2) los esquemas canónicos, esquemas que conjugan y encadenan muchos esquemas tensivos bajo una forma fija e inmediatamente reconocible en una cultura dada o una sociedad (Fontanille 160).

2.6.1. Los esquemas de tensión

Los esquemas aseguran la relación y correspondencia entre lo sensible (la intensidad, el afecto, etc) y lo inteligible (el despliegue en la extensión, lo medible, la comprensión), por lo tanto, se presentan como variaciones de equilibrio entre esas dos dimensiones, variaciones que pueden aumentar la tensión afectiva o llevar a un reposo cognitivo. El aumento de intensidad aporta la tensión, el aumento de la extensión aporta el reposo. Según Fontanille la sintaxis del discurso, ese encadenamiento y esa superposición incesante de actos, conjugan, pues, a todo momento de dimensión de la intensidad (lo sensible) y de la extensión (lo inteligible). Siendo así, se presentan, entonces, cuatro escenarios posibles:

A. El esquema de decadencia

El primer esquema es el de la decadencia. En este la disminución de la intensidad, conjugada con el despliegue de la extensión, procura un reposo cognitivo. Este primer escenario conduce a una desaceleración de la intensidad, de un *shock* emocional a la

calma que progresivamente aparece con el despliegue, una explicitación, incluso una reformulación en extensión. En este esquema podríamos ubicar al relato “El Príncipe”, este relato comienza en la peluquería de Manos Voladoras, el estilista del barrio, quien se dispone a cortarle el cabello a Don Lucho, el dueño del billar La Estrella; mientras el estilista procede saca un periódico con una noticia que impacta a Don Lucho y deja a todos interesados en saber cuál es el notición.

Manos Voladoras comienza afirmando, mientras Don Lucho lee consternado el periódico, que el “El Príncipe es el más *roc*⁴ de todos ustedes”, luego lo defiende de las críticas de Don Lucho. Luego Corsario, muchacho palomilla y miembro de “la collera”, le arrebató el periódico al estilista y sale corriendo. Corsario lleva el periódico y en la reunión del grupo estalla la noticia. En primera plana y con foto incluida aparece El Príncipe, quien es acusado del robo de un maletín lleno de dinero y un automóvil. Este evento ciertamente genera gran expectación entre todos los amigos del barrio. Mientras todos comentan o cuentan historias similares, en la segunda parte del relato se van conociendo los detalles de ambos robos.

El esquema de decadencia Ver cuadro 2

La noticia es lo que en publicidad se llamaría el gancho, porque capta la mirada y la atención, es decir, propone una formulación condensada, intensa y, por ende, efectivamente eficiente. Esta historia se presenta con un evento de mucha intensidad y

⁴ Este término hace alusión al movimiento *rock and roll* que tiene sus inicios musicales en los 50 y culturales en los años 60 o 70. Ser “rocanrolero” implica rebeldía, desafío a la autoridad y actitud contestataria. Los medios de comunicación ayudaron a expandir este género musical por el mundo entero. En los años 60 el fenómeno estaba todavía formulándose por lo que muchas veces tenía connotación negativa. Actualmente algunos sociólogos como Pablo Ayala Román reconocen al *rock and roll* como una tribu urbana.

poca extensión, o de una mira concentrada y una captación difusa que poco a poco irá variando hasta invertir la relación de la intensidad y la captación, lo que ocurre finalmente cuando se explican todos los eventos del shock inicial que derivan hacia una decisión o algún otro acto cognitivo.

B. El esquema de ascendencia

Este esquema es inverso al primero, conduce a una tensión final que culmina de algún modo con algún estallido o de manera afectiva, como una conclusión de todo lo que la antecede. Del lado de las estructuras narrativas, es este tipo de esquema el que dirige, por ejemplo, el aumento progresivo del miedo en los relatos de horror o, en otros casos, del suspenso. Así mismo, se puede evocar la construcción de géneros literarios que desembocan en una especie de desenlace concluyente: el final inesperado del cuento, el remate del soneto, no por contradicción, sino porque reactivan la emoción, pasión, inquietud o incertidumbre en el momento final, teniendo en cuenta que los eventos del relato todavía están en la memoria y reconfiguran la significación del discurso.

El esquema de ascendencia Ver cuadro 3

En este esquema podríamos ubicar simultáneamente tres relatos: (1) En la primera parte del relato correspondiente a Cara de Ángel se hace una descripción física detallada y casi poética del personaje. Se le describe como un adolescente con cara angelical, casi femenina. Eso ciertamente es un problema para él, pues le quita masculinidad, de hecho atrae a hombres mayores con propuestas sexuales, pero Cara de Ángel no cede ante la tentación y prefiere ganar dinero apostando o robando. Precisamente en este juego de

masculinidad y legitimidad en “la collera” se suscita una pelea en la segunda parte de este relato.

Todos persiguen a Cara de Ángel, lo acorralan, lo obligan a pelear con Colorete (el más fuerte y líder de “la collera”). Él no recuerda ninguna afrenta pendiente con Colorete, así que asume la pelea algo confundido. Ambos luchan, pero Cara de Ángel no tiene posibilidad y pierde. Finalmente le arrebatan el dinero que ganó en la última apuesta. Ante el atrevimiento de haber insultado a Colorete llamándolo “mostacero”, este lo reta a una partida de dados, en la cual Cara de Ángel pierde y es forzado a masturbarse frente a la burla de sus amigos. Este evento final y explosivo no es más que el aumento progresivo de la intensidad del enfrentamiento y final desenlace.

(2) El otro relato que sigue este mismo esquema es el de “Carambola”. Este adolescente se presenta desde el principio como un admirador del arte del billar, siendo así admira también a Choro Plantado, un ex presidiario que mató a su mujer infiel hace ya varios años. Este hombre se ha vuelto maestro en el juego de billar y por ende se convierte en una especie de figura de autoridad en la vida de Carambola. Una noche el adolescente recurre a Choro Plantado por su consejo y ambos conversan sobre temas muy personales. El ex presidiario revela su crimen y el adolescente revela que está entre el miedo y la ansiedad de desvirgar a Alicia. Finalmente, Choro Plantado, por su lado y fuera de la conversación, revela que Alicia no es virgen y tiene mala fama.

El impacto de las últimas líneas del discurso de Choro Plantado genera un cambio sustancial en el resto del discurso y nos hace replantearnos las posiciones de los actantes en el acto cognitivo. Estas últimas líneas son sumamente reveladoras. El aumento de la

intensidad, conjugado con la reducción de la extensión, proporciona una tensión afectiva, por tanto, este relato es oportuno al esquema de la decadencia.

(3) “Colorete” es otro relato que podría encajar en el esquema de ascendencia. Esta historia comienza con una descripción de la cantina del japonés, intercalada con una guaracha melancólica que habla del deseo de expresar un amor, escena precisa para la situación de Colorete. Juanita es el Objeto Valor que persigue Colorete; durante el relato él recuerda el momento desde que se conocieron cuando ella apenas tenía 15 años y se había mudado al barrio. Recuerda que ella le envió una nota escrita con colorete (lápiz labial) y que decía “te amo”. Luego recuerda sus paseos en la playa y que ese día era su cumpleaños. Colorete, con el dinero que le dio su “amigo” el doctor, compró un prendedor de plata, una camisa y una corbata nuevas, su cabello esta recortado y está listo para la fiesta.

El relato continúa con un problema persistente en Colorete: él no sabe bailar y es tímido con las mujeres, sobre todo en las fiestas; de hecho él es líder de la collera y muy hábil en las competencias de la calle, pero esa habilidad solo resulta en torpeza cuando se trata de socializar en espacios diferentes al de su grupo de amigos y el barrio, o al interactuar con personas distintas a las que él acostumbra. En la fiesta se produce la irremediable tensión afectiva: Colorete se presenta donde Juanita y le ofrece el regalo, incluso balbucea una invitación a bailar; ella lo ignora con la excusa de que está cansada e inmediatamente se va a bailar con un estudiante de Derecho. El final resulta en una gran intensidad que paulatinamente se va incrementando con la expectación de la fiesta, el momento decisivo. Se reduce la extensión a un solo evento cognitivo que fulmina la escena mostrando la incapacidad de Colorete de conquistar a Alicia.

C. El esquema de la amplificación

El tercer posible escenario descansa en el principio de gradación general que parte de un mínimo de intensidad y de una extensión débil para conducir a una tensión máxima igualmente desplegada en la extensión. En este caso el acrecentamiento de la información y el despliegue cognitivo no provocan disminución de intensidad, al contrario, lo sensible y lo inteligible van incrementándose al mismo tiempo. En las obras dramáticas del Barroco, por ejemplo, la muerte y la destrucción lo abarca todo y no da espacio a otro evento, por tanto el último acto en su totalidad de amplificación, es decir, la intensidad y la extensión van aumentando progresiva y conjuntamente. En *Los Inocentes* ningún relato sigue esta línea.

El esquema de ampliación Ver cuadro 4

D. El esquema de la atenuación

El último esquema corresponde coincidentemente al relato final del libro. Rosquita es el último integrante de “la collera” del que se hace referencia y es al mismo tiempo el único al que se le describe con cierta ternura y optimismo frente a lo que resulta constante en los demás personajes: la frustración del fracaso en alguna competencia. Rosquita es el más niño del grupo, pero no por su edad, dado que su edad es incierta. El Objeto Valor que persigue incansablemente Rosquita es ser adulto, pero en el sentido

de libertad, de hacer lo que quiere. Para él ser adulto implica fumar, tomar, pasar la noche en bares, jugar billar y su mirada está siempre focalizada en ser independiente.

Todo el relato gira en torno a la necesidad de libertad de Rosquita. Nos presenta su actitud de niño. Este busca el reconocimiento de los demás, tanto en el grupo como en el barrio. En el relato también vemos que Rosquita intenta hacerse capaz en la competencia del amor, donde también, irremediablemente, al igual que sus amigos, fracasa. Pero la historia no tiene desniveles cognitivos ni emocionales. Incluso al final se le muestra como el único miembro de “la collera” con posibilidades de encontrar el amor en la bondad que lo caracteriza, uniformizando así la cadencia del relato.

Parafraseando a Reynoso, es su actitud lo que hace niño a Rosquita, su falta de experiencia, de madurez, de resistencia a esa familia destruida, esa quina bulliciosa, a ese barrio perdido, esa Lima que devora a las personas por dinero; pero él es diferente, es bueno y por esa bondad encontrará un amor a su altura. La disminución de la intensidad, conjugada con la reducción de la extensión, proporciona un reposo general, por eso este relato se ubica en el esquema de la atenuación.

El esquema de atenuación Ver cuadro 5

2.6.2. Los esquemas canónicos

Los esquemas de tensión son, por así decirlo, como las “palabras” que utilizamos para construir una “frase”. Cada tipo de discurso, cada género y cada figura retórica, están compuestos de uno o varios esquemas complejos, cuyo reconocimiento por el lector es

una de las más seguras y más generales instrucciones de lectura. Siendo característicos de un tipo o género, guían *a priori* la comprensión del discurso. En otras palabras, los esquemas tensivos son, en primera instancia, solo partes de un todo en construcción y los esquemas canónicos son la propuesta final al lector. Así mismo, estos adquieren el estatuto de esquemas culturales, ya sea por convención o por herencia de la tradición: por eso se denominan esquemas canónicos.

El primero es el esquema de prueba, que tradicionalmente es conocido como el encuentro de dos programas narrativos concurrentes. Este esquema se puede resumir en dos sujetos que disputan el mismo Objeto. El siguiente esquema es de la búsqueda donde se pone en marcha cuatro tipo de actantes diferentes: Un Destinador y el Destinatario (aquel que recibe el objeto de valor), el Sujeto (aquel que busca el objeto de valor) y el Objeto. La búsqueda es una forma de transferencia de objetos de valor, no se trata de dos actantes luchando por una posición o un Objeto, sino se trata de la definición de los valores que van a dar su sentido al recorrido del Sujeto.

2.6.2.1 Esquema canónico de la búsqueda

El modelo cultural dominante descansa sobre una carencia que es preciso colmar: el sujeto narrativo tiene conocimiento (o hace el descubrimiento) de la existencia de un objeto de valor, y la carencia que experimenta desencadena la búsqueda. El esquema pertinente para unificar los cinco relatos de *Los Inocentes* y completar el recorrido del Sujeto es por tanto el esquema de búsqueda, a pesar de que cada relato puede ser evaluado de forma distinta e independiente por su estructura. En los esquemas tensivos

anteriormente planteados hay aspectos coincidentes y recurrentes que nos llevan a pensar en un esquema canónico que los incluya a todos.

Antes de seguir nuestro análisis debemos tener en cuenta el modo en el que se establece la presencia/ausencia del Objeto para el Sujeto, esta presencia determina la forma del recorrido narrativo que lo asocia. Si se plantea una tipología de esquemas narrativos, es indudable que se apoyará en los modos de presencia. Una vez establecidas cuatro posibilidades entre la captación y la mira se podrá asociar una de ellas a *Los Inocentes*.

El esquema de captación Ver cuadro 6

En el esquema la Plenitud sería la forma de saturación opresiva y obsesiva, es la plenitud angustiosa del Objeto para el Sujeto. Por otro lado, los relatos de Inanidad representan un gran número de Objetos que se van acumulando y que hacen que el Sujeto pierda el interés en ellos, es decir la validez o capital del Objeto varía. En el universo de la Vacuidad nada vale la pena para ser puesto en la mira y nada puede ser captado por poco que sea. En consecuencia, la Carencia sería el esquema más representativo para los relatos que analizamos, sin embargo, llegaremos a esa conclusión al final de este capítulo.

Continuaremos definiendo que en la semiótica del discurso se entiende el cuerpo como una envoltura sensible que determina un dominio interior y un dominio exterior, y en la frontera, un mundo de percepciones, todo en medio de un *performance*, en decir un campo de acción. Cada uno de los personajes, desde Cara de Ángel hasta Rosquita, son actantes interesados en hacerse competentes en los valores que “la collera” considera

válidos o admirables. Un ejemplo claro sería el mismo Cara de Ángel, interesado en demostrar, bajo su perspectiva, su hombría y su valor: “Si uno quiere tener amigos y gilias hay que ser valiente, pendejo. Hay que saber fumar, chupar, jugar, robar, faltar al colegio, sacar plata a maricones y acostarse con putas. He intentado todo, pero siempre me quedo en la mitad, ¿será porque soy cobarde?” (22).

Ciertamente una primera conclusión nos acerca a los códigos del grupo de amigos que protagonizan los relatos. Se trata de una forma distinta de interactuar, de establecer sus reglas, entonces ellos tienen su propio sistema de valores para legitimar su presencia y sentirse respetados o al menos presentes. El primer reto que aparece en la historia es la habilidad para actuar como adulto, pero en los modelos de adultez que podrían traducirse en libertad.

Esquema de las motivaciones Ver cuadro 7

Entonces se asume que hay dos categorías importantes en la búsqueda de hacerse competente: el *ser* y el *parecer*. En un esquema modal podríamos identificar las modalidades del sujeto autónomo y el sujeto heterónomo. En el primer caso las motivaciones son las de *querer* y *deber*, las aptitudes son de saber y poder y la efectucción es de ser y hacer respectivamente. Cara de Ángel y Rosquita son casos particulares, pues son personajes obligados a cierta marginalidad, pero luchando en un mundo lleno de tentaciones, divididos entre demostrar su hombría o ceder, conseguir dinero, y por tanto lograr un estatus.

Aunque Colorete y El Príncipe han demostrado ser competentes en términos sociales, o siendo más específicos, en los códigos del grupo, hay otro plano para las competencias: se trata del plano más personal y corresponde al dominio interior: Entonces, el estado 1 de cada personaje es de carencia, por tanto, aparece un Objeto Valor y una *performance* o acción identificables.

Cara de Ángel le debe este apelativo a su rostro y, por ende, en relación directa con su Objeto Valor, ya que su rostro lo hace sentirse menos hombre, en un grado heterónomo. Este adolescente, entonces, tiene la necesidad de demostrar su valor, superar su belleza, ser hombre, ser adulto, ser respetado por Colorete, el líder del grupo. Desde un comienzo este personaje está determinado a lograr las competencias que él mismo considera injustas. Aunque ha conseguido mantener cierta intimidad con Gilda, es un secreto y no lo cuenta, por tanto este personaje *es* competente pero no lo *parece*.

El Objeto Valor de El Príncipe es el dinero a cualquier costo y precisamente a este le debe su apelativo, pues tiene delirio de grandeza, por este motivo el homosexual del barrio le puso este sobrenombre, ya que siendo Lima la Ciudad de los Reyes tiene que haber un príncipe. En una primera instancia este personaje logra robar un maletín con dinero y un auto, por lo que podemos decir que en el dominio exterior su accionar es heterónomo, sin embargo, El Príncipe siente atracción por una prostituta, aunque realmente ama y desea conquistar a Alicia; incluso después del atraco le ofrece un vestido, pero esta lo rechaza. Tras la decepción decide ir a ver a Dora, la prostituta, para ofrecerle el vestido. La mujer lo rechaza, él reacciona mal y terminan discutiendo.

Finalmente la policía lo descubre y él salta a los titulares de los periódicos capitalinos, logrando así la admiración del grupo. El accionar de este personaje lo coloca en una ventaja en cuanto a la conducta modal del grupo pero se quiebra al enfrentar su autonomía, es decir poder cortejar a una mujer mayor y salirse con la suya. Al final la competencia se ha disuelto en la frustración y el Objeto Valor en apariencia conquistado se pierde irremediabilmente.

Carambola le debe su sobrenombre a una jugada difícil de billar, debido a la admiración que siente por este juego y los que lo dominan. Este adolescente establece así sus modelos a seguir, por otro lado, siente un intenso deseo sexual por Alicia, su Objeto está aparentemente identificado pero su falta de experiencia lo coloca en seria desventaja. El accionar de este personaje se centra en pedir consejo a una figura importante, un modelo para él y el grupo.

Carambola solicita el asesoramiento de Choro Plantado y lo hace a través de un ritual de admiración y respeto. Ambos terminan en una cantina y el ex presidiario aconseja al joven tomar precauciones y ser cuidadoso, aunque sabe que la muchacha en cuestión no es virgen. El accionar de este personaje es de dominio interior; sin embargo, eso lo hace potencialmente competente entre sus colegas del barrio, Lo que hace que su esquema modal sea heterónimo. Carambola ha identificado su Objeto, mas no lo conoce a cabalidad.

Colorete le debe su sobrenombre precisamente al Objeto Valor del que siente necesidad, a Juanita. Cuando eran niños, ella le escribe una carta y la firma con su lápiz labial, con su colorete. Este adolescente busca superar con Juanita su timidez hacia las mujeres y es

él mismo quien se confiesa incapaz de hacerlo. Por ello Colorete admira a los demás, incluso, aquellos que lo toman como modelo. El esquema modal de este adolescente es determinadamente heterónomo, depende de la aceptación de Juanita y no logra relacionarse con mujeres. Finalmente es Juanita quien le enseña su proyecto de valoración y lo hace fracasar en su intento, ella elige a un estudiante de Derecho.

Rómulo Campos Martínez es el único personaje que mantiene una inocencia fácil de captar y es de muchas maneras todavía un niño, por eso es Rosquita. Este personaje ha concentrado su Objeto Valor en hacerse adulto para ser libre. Su dominio es interno pero siente una intensa necesidad de ser reconocido como adulto para poder ingresar a todos los lugares prohibidos de la ciudad; sin embargo, su aspecto de niño lo expone a constantes problemas con la policía. Se asume, entonces, que algún día Rómulo se hará adulto, pero por otro lado se le muestra vulnerable a su medio y predispuesto a repetir el modelo de fracaso de sus colegas del barrio. Como actante este personaje no logra un accionar concreto, aunque su conclusión es la única que podría ser alentadora.

Como se ha observado el estado 2 corresponde al actante tratando de conseguir las aptitudes para hacerse competente. Este es el paso más problemático, puesto que ninguno de los personajes logra conseguir el Objeto Valor y se hace interminable. No pueden hacerse competentes, incluso algunos logran parecer competentes, como el caso de Colorete, que finalmente es descalificado por su propio objeto valor o el de Rosquita que aunque no parezca competente, al parecer es el único en tener una oportunidad:

Pero tú quieres ser bueno: lo sé. Si en algo has fallado ha sido por tu familia, pobre y destruida; por tu Quinta, bulliciosa y perdida; por tu barrio, que es todo un infierno, y por tu Lima. Por en todo Lima está la tentación que te devora: billares, cine, carreras, cantinas. Y el dinero. Sobre todo el dinero,

que hay que conseguirlo como sea. Pero sé que eres bueno y que algún día encontrarás un corazón a la altura de tu inocencia (90).

Los siguientes pasos son truncados, las historias no permiten ampliar la perspectiva más allá del barrio por la imposibilidad de transgredir el *horizonte*, solo muestran a los protagonistas expuestos, vulnerables e incompetentes en sus propias reglas. Los roles que sigue “la collera”, de acuerdo a la sociedad donde se establece e interactúa, son roles impuestos y altamente complejos, pues desde su enunciación los personajes parecieran estar destinados a fracasar.

En conclusión, podríamos decir que en los relatos la aproximación entre manipulación y la competencia es particularmente esclarecedora, porque pone en evidencia dos tipos diferentes de intencionalidad. En decir, gracias a la manipulación el Destinador o tramitador busca su paso a Destinatario o Sujeto, una vez que conoce los valores se esfuerza por realizarlos, se esfuerza por pasarlos del plano trascendente al plano inmanente. Por otro lado, gracias a la adquisición de la competencia el Sujeto solo se procura la identidad para la performance. Esta competencia está exclusivamente dirigida hacia el cumplimiento del programa narrativo y no hacia la realización de los valores.

Esta diferencia puede provocar relatos más complejos como en el caso de los personajes de *Los Inocentes*, pues los escrúpulos y las dudas que sufren estos personajes no son más que expresiones afectivas del “ir” y “venir” entre los dos niveles de pertinencia del esquema narrativo canónico. En estos relatos más complejos el Sujeto del discurso aparece frecuentemente inquieto o veleidoso, incluso errático, dividido entre su rol de Sujeto y Destinatario: debe, entonces, negociar sin cesar entre los fines y los medios,

entre los valores y la conquista del Objeto, como se evidencia con más claridad en El Príncipe y Colorete: colocados entre dos posiciones la instancia de discurso se agita o vacila.

Resulta sumamente complejo encontrar el Objeto Valor que persiguen los cinco personajes protagonistas de *Los Inocentes*. Precisamente porque sus roles están distorsionados o vacilan entre una u otra pertinencia del esquema narrativo canónico, así los miembros de “la collera” quieren ser “hombres” para obtener lo que quieren, pero fallan en ambas capacidades. El fracaso en la obtención del Objeto Valor no es solo su incapacidad para definirlo, reconocerlo y concretarse en él, sino que también su incapacidad para descubrirse a sí mismos y ver realmente su potencial en relación a las capacidades que se exigen. Incluso su horizonte está dividido entre “la collera” y el barrio como dos instancias en las que tienen que demostrar sus capacidades. Como hemos observado líneas arriba la identidad modal se puede convertir en un objeto de búsqueda, de autodescubrimiento, algo incluso más valioso que el Objeto Valor, pero en este caso esto no ocurre porque la capacidad y los medios ocupan toda la atención de los actantes en primera instancia y de los actores en segunda y no dejan espacio a nada más que el *querer*.

Esquema de recorrido actancial final **Ver cuadro 8**

Como observamos en el cuadro anterior todos quieren alcanzar la capacidad de *ser* o demostrar que son hombres; sin embargo, el *ser* hombre es una cuestión muy indefinida, sobre todo porque solo alcanzamos a ver esta capacidad desde la perspectiva de los personajes inmersos en un ambiente que los coloca siempre en desventaja y donde,

además, los roles están distorsionados, la visión de estos roles es ciertamente negativa así como los modelos que sirven de referentes a estos personajes. Otro problema son los medios, ya que por un lado solo se pueden conquistar si se ha logrado cierta capacidad y por otro, son solo alcanzados de forma parcial y al final del recorrido estos medios fallan o sencillamente se demuestra que los personajes no pueden valerse de ellos.

Si buscamos un Objeto Valor final coincidente entre estos adolescentes, nos arriesgamos a sostener el “amor” como un destino final a donde pareciera que apuntan todos los recorridos, aunque se queden en el camino, como una capacidad final, necesaria, inalcanzable, indefinible, indescifrable; siempre perseguida como un sueño o una promesa etérea e inaccesible. Resulta complicado establecer alguna otra posibilidad salvo la necesidad de conocer el amor.

Otra razón es que las búsquedas de los adolescentes siempre sugieren el *querer* conocer el amor para vencer la soledad en la que están sumergidos. Cara de Ángel se siente solo e incomprendido. El Príncipe es rechazado por su propio padre y tiene la necesidad de compensar ese vacío a costa incluso de su libertad. Carambola parece buscar desesperadamente un referente, una figura paterna, en Choro Plantado. Rosquita busca ser hombre y enamorar a alguna chica del barrio y Colorete, líder de la pandilla, tiene conflictos personales que no puede compartir con nadie para no perder su estatus. En conclusión, el amor es lo único que podría salvarlos de la soledad y el abandono.

En el siguiente capítulo, continuando con el análisis semiótico antecedente de las recorridos modales, analizaremos el rol de la masculinidad y sus variantes en los relatos,

así como los elementos que validan o invalidan estos roles, además de las exigencias, consecuencias y propósitos de los mismos.

CAPITULO III

LA HOMBRÍA Y LA TRANSGRESIÓN EN *LOS INOCENTES*

3.1. El rol virtual de la masculinidad en *Los Inocentes*

Si tuviéramos que definir la sexualidad en términos semióticos, recurriríamos al principio de oposición entre contrarios como formas o estructuras binarias elementales. El masculino y el femenino obedecen a ese mismo principio de contrariedad sobre el fondo de la categoría de la sexualidad, los dos términos se oponen gracias a la presencia de rasgos igualmente presentes, cada uno contrario del otro. Si establecemos el dominio de una categoría como la sexualidad, entonces podríamos establecer dos subdominios: lo masculino cubierta por A1 y lo femenino que cubre A2 (Hjelmslev 152).

Esquema Semiótico de las categorías de la sexualidad Ver cuadro 9

El dominio puede ser saturado o no saturado por los contrarios, en consecuencia hay zonas no cubiertas por A1 y A2, entonces queda un subdominio “difuso”, ocupado por el término genérico, que llevado a términos más pragmáticos sería alternativo, es decir diferentes del modelo establecido y que abarca una serie de formas difusas y que no encajan en A1 ni en A2. La pregunta sería, entonces, cómo saber en qué términos un rol puede ser considerado plenamente masculino o femenino; ciertamente esa pregunta parece inabarcable, sobre todo porque la respuesta puede variar de acuerdo al tiempo y

el espacio, así como la tolerancia o resistencia a modelos diferentes a los establecidos como fundamentales o hegemónicos. En nuestro caso hemos enmarcado nuestro objeto de estudio en cuanto al rol de la sexualidad dentro de *Los Inocentes*, por lo que podemos establecer la categoría de masculinidad en el libro bajo la perspectiva de los personajes.

Es necesario en este punto hacer una observación importante en cuanto a nuestro interés u objeto de estudio. Necesitamos, entonces, separar la relación dual niño/hombre o adolescente/adulto que parece entremezclada en el capítulo anterior y concentrarnos en el aspecto sexual y de identidad de género de los personajes, es decir, en la relación hombre/mujer y masculino/femenino. El sexo es distinto del género, el primero es inherente al sujeto físicamente hablando, en cambio el segundo se construye y depende de un discurso cultural hegemónico:

Si una “es” una mujer, es evidente que eso no es todo lo que una es; el concepto no exhaustivo, no porque una persona con género predeterminado sobrepase los atributos específicos de su género, sino porque el género no siempre se constituye de forma coherente y consistente en contextos históricos distintos, y porque se entrecruza con modalidades raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales de identidades discursivamente constituidas. Así es imposible separar el “género” de las intersecciones políticas y culturales en las constantemente se produce y se mantiene (Butler 2007 49).

Hasta este punto parece complicado definir el género como una categoría aislada porque su relación con el contexto es más que evidente. Además, Butler discute y problematiza la forma simplista de establecer la analogía “cuerpo es a sexo” como “género es a cultura”, agregando más variables como una discusión ontológica entre mente/cuerpo para un ya bastante complejo tema de estudio. Además, le agrega la idea de identidad de género, Butler hace énfasis en que no se puede divorciar la identidad del género porque las personas solo se vuelven inteligibles cuando poseen un género que se ajusta a normas reconocibles de inteligibilidad, además que nuestros esquemas mentales son los

que finalmente etiquetan las variables de sexo y género para simplificarlas a su estudio. En otras palabras para Butler la idea de sexo natural se ha configurado dentro de la lógica de binarismo del “género”.

Hay varios autores que han tratado de discutir el tema de la sexualidad y sus diversas representaciones. “Tal es el caso de Michael Foucault, sobre todo en su trabajo *Historia de la sexualidad*, este no centra sus reflexiones en el género sobre el dispositivo de la sexualidad. En cambio para Butler el género es fundamental” (Sabsay 2009). Para ella este ya no va a ser la expresión de un ser interior o la interpretación de un sexo que estaba ahí, antes del género. Para Butler estabilizar la idea de género es vital, pues es la que vuelve reconocibles a los sujetos en el marco de la “heteronormatividad”. La correcta calibración entre sexo, género y sexualidad es la que nos da una normatividad o un modelo a seguir. Esta “calibración ideal” en realidad no es del todo cierta y está siempre cuestionada de forma constante y falla permanentemente.

El cuestionamiento del sexo, por ejemplo, no se trata de que el cuerpo no sea material, no se trata de negar la materia del cuerpo en pos de un constructivismo radical, simplemente se trata de insistir en que no hay acceso directo a esta materialidad del cuerpo si no es a través de un imaginario social: no se puede acceder a la “verdad” o a la “materia” del cuerpo, sino a través de los discursos, las prácticas y normas.

Tenemos que asumir “la matriz heterosexual” es una manera de intentar describir las cambiantes operaciones de la heterosexualidad hegemónica y obligatoria, y que esta “matriz” no tiene una única formulación. A veces, una construcción teórica como “matriz heterosexual” actúa como punto de partida para un análisis pero no es en sí misma descriptiva (Sabsay).

En otras palabras, necesitamos medidas, pesos, aspectos tangibles que nos permitan entender el cuerpo. En nuestra búsqueda de teorizar y discutir tratando de definirlo todo

no podemos evitar, entonces, preguntarnos si se puede seguir una norma que siempre está en discusión. Judith Butler y Leticia Sabsay consideran que la norma binaria, que cada vez está siendo más discutida, es todavía en muchas realidades una única posibilidad de entendimiento; sin embargo, para Butler este binarismo ya se ha diluido y es posible que en ciertos contextos el entendimiento y tratamiento de la norma requiera un mapa geopolítico de más o menos apertura con respecto a la idea de sexo o género.

Por otro lado para Butler el género sería una cuestión de actuación o desenvolvimiento frente a una sociedad. Esta diferencia entre pensar al género como una performance y pensar en la dimensión performativa del género es crucial, decir que el género es una performance no es del todo incorrecto, si por ello entendemos que el género es, en efecto, una representación, un hacer, y no un atributo con el que contarían los sujetos aun antes de su “estar actuando” (Butler 2007 23). Sin embargo, en la medida en que este actuar el género no consiste en una forma aislada, “un acto” que podamos separar y distinguir en su singular ocurrencia, si fuese así, la idea de performance puede resultar equívoca. Esto explicaría la razón por la cual es tan difícil traducir, en específico, las exigencias de una sociedad en cuanto a una performance, siendo así, la traslación de llegar a *ser* o *parecer* lo que la sociedad exige se hace una tarea permanente e inalcanzable.

Hablar de performatividad del género implica que el género es una actuación reiterada y obligatoria en función de unas normas sociales que nos exceden. La actuación que podamos encarnar con respecto al género estará signada siempre por un sistema de recompensas y castigos. La performatividad del género no es un hecho aislado de su contexto social, es una práctica social, una reiteración continuada y constante en la que

la normativa de género se negocia. En ella, el sujeto no es el dueño de su género, y no realiza simplemente la “performance” que más le satisface, sino que se ve obligado a “actuar” el género en función de una normativa genérica que promueve y legitima o sanciona y excluye. En esta tensión, la actuación del género que deviene, es el efecto de una negociación con esta normativa.

Siguiendo con esta reflexión, la “coherencia” y “continuidad” de “la persona” no son rasgos lógicos o analíticos de la calidad de la persona, sino más bien, normas de inteligibilidad socialmente instauradas y mantenidas. En la medida en que la “identidad” se preserva mediante los conceptos estabilizadores de sexo, género y sexualidad, la noción misma de “la persona” se pone en duda por la aparición cultural de esos seres con género “incoherente” o “discontinuo”, estas personas, en apariencia, que no se corresponden con las normas del género culturalmente inteligibles mediante las cuales se definen a las personas. Resulta oportuno en nuestro análisis tomar en cuenta estas formas o categorías, principalmente porque nuestro objeto de estudio se concentra el género ligado a lo que previamente hemos establecido como rol y está limitado a los personajes y el discurso que se construye a partir de ellos (Butler 2007 72).

En *Los Inocentes* todos los protagonistas son hombres, físicamente hablando, incluso algunos de ellos son representados sexuados, pero el género pareciera convertirse en un requerimiento impositivo que los personajes no pueden terminar de entender, por tanto no pueden alcanzar. Es decir nacieron hombres pero necesitan corroborar o legitimar en el género esa hombría, en otras palabras construir su identidad de género. Para establecer claramente lo que en estos relatos se reconoce como hombría revisemos

nuevamente lo que dice el personaje más paradigmático en cuanto a identidad y sexo.

Para Cara de Ángel la identidad de género se establece bajo la siguiente perspectiva:

Siempre he sido un tonto. Siempre he querido ser hombre, pero siempre he fracasado (...) Si uno quiere tener amigos y gilas hay que ver valiente, pendejo. Hay que saber fumar, chupar, jugar, robar, faltar al colegio, faltara clases, sacar plata a maricones y acostarse con putas. He intentado todo pero siempre me quedo en la mitas, ¿acaso será porque soy cobarde? (22).

Cara de Ángel lucha continuamente por demostrar su hombría. Nació hombre, siente deseo por Gilda, una mujer, pero pareciera que su identidad de género no está totalmente definida, al menos no para él que se queda inmerso en el juego del ser/parecer. Hay algo femenino que problematiza su identidad de género como veremos más adelante. Este personaje en su idea de género se impone diversas capacidades que quiere conquistar. Aparecen actantes como querer *hacer*, *querer saber*, pero también *querer ser*. Entonces el rol de la rebeldía no es más que la otra cara de la identidad de género de los personajes de *Los Inocentes*. Esta concentración del *querer* solo los aleja del *ser*, es decir del *ser hombre*. Como hemos sustentado en el capítulo previo, el *querer* no deja espacio a nada más. Podríamos adelantar otra conclusión si se supera el rol de la rebeldía, quizás aparezca el rol de la madurez o de la masculinidad y entonces se pueda entender la complejidad de lo que implica “ser hombre”.

Ciertamente la masculinidad es una categoría, pero que no puede ser un rol, al menos no semióticamente hablando porque ni siquiera en el libro analizado aparece al final de un recorrido actancial. Primero porque la masculinidad depende del tiempo y el espacio y su entendimiento se entrecruza con otras categorías que hacen más complejo la comprensión de este significante y segundo porque el género y sus implicancias del mismo están asociadas al texto y al contexto. Lo que si se podría lograr esbozar es la

identidad de género parcial para los miembros de “la collera” pero sigue siendo inalcanzable porque esta perspectiva está muy asociada a la perspectiva parcial a la cual tenemos acceso.

En este punto conviene reflexionar los modelos de masculinidad y lo que representan. Si Colorete es un modelo de masculinidad y representa un referente para los sujetos del barrio que persiguen la hombría, no es acaso una contradicción que un hombre masculino se relacione sexualmente con otro hombre masculino y no con su par heterogéneo correspondiente que la sociedad demanda. La contradicción dentro del discurso no es más que una comprobación de lo volátil que resulta hablar de masculinidad y de hombría en general. Sobre todo en un proceso de formación o descubrimiento como en el caso de los adolescentes.

Como sostiene Butler, estos casos solo nos hacen discutir sobre los modelos hegemónicos, las normas de género y los colectivos denominados “minorías” pero que problematizan y resaltan la visión excluyente del modelo hegemónico “heterosexualizante”. La pregunta es cómo la sociedad puede exigir una performance determinada basándose en preceptos tan indefinidos. Un ejemplo de esta contradicción es Colorete, quien nació hombre, su identidad de género es masculina, pero se relaciona sexualmente con otro hombre a cambio de dinero, y esto último es un requerimiento que culturalmente está bien visto por su grupo de amigos y la sociedad dado que lo acusan de “vividor” pero nunca de “maricón”. La respuesta a esto podría ser que dado que Colorete todavía no es considerado hombre, entonces este comportamiento no puede ser evaluado como un comportamiento impropio.

La pregunta que aparece en este punto del análisis es obvia. ¿Dónde está este modelo de hombría para los personajes de *Los Inocentes*? ¿Acaso existe? ¿Dónde pueden encontrar los protagonistas los referentes para medir sus capacidades? Un aporte importante en cuanto a la relación directa entre el sujeto y la construcción de la masculinidad se encuentra en la primera parte del libro *Violencia, género y cambios sociales. Un programa educativo que promueve nuevas relaciones de género* de Fernando Barragán publicado el 2006 y donde través de los nueve temas de esta parte se discute sobre la definición y el papel de las categorías que la sociedad reconoce como válidas, subversivas o incluso excluidas: masculinidades y género; sexualidad y preferencia sexual; violencia en la vida cotidiana; violencia sexual; educación sentimental, interculturalidad, género y violencia; interculturalidad, sexo y xenofobia; familias, relaciones de poder y violencia de género. En la exploración de estos temas se busca disgregar las complejas relaciones entre el sujeto y la cultura que lo somete a sus reglas, así mismo, se establecen importantes diferenciaciones entre masculinidad, género y sexualidad. La respuesta es clara, ante el problema de la violencia en la sociedad española, un acápite importante lo tiene la sexualidad.

La masculinidad está relacionada a la identidad de género y se plantea como una forma que se construye constantemente, teoría que pareciera complementar lo que Simone de Beauvoir establece como la construcción de la feminidad, “para Beauvoir no se nace mujer, se llega a serlo” (Butler 2007 57). En esta misma línea, es Butler quien expone la complejidad de estas relaciones. Por otro lado, la cultura hegemónica es la que establece las relaciones de poder masculinas y heterosexualizantes que someten a los sujetos. Siendo así, se nos presenta dos referentes desde los cuales podemos establecer el modelo de masculinidad en *Los Inocentes*. El primero está en “la collera”, este grupo de

amigos adolescentes que toman como modelo a seguir a Colorete y el segundo es el barrio donde se hacen aún más complejos los términos desde los cuales los personajes se pueden validar.

En el primer caso, el de “la collera” resulta más claro el panorama, líneas arriba hemos establecido a través de Cara de Ángel lo que se tiene que hacer para ser respetado en el grupo de amigos. Esta perspectiva podemos complementarla con la reacción que genera el robo que realiza el Príncipe y que aparece en el periódico. Esta escena expone la sed de reconocimiento que tienen como sujetos cada uno de ellos. El robar dinero, luego un auto y terminar en un burdel parece ser una hazaña digna de imitar y de aplaudir. Carambola y el mismo Rosquita no escapan a esta prerrogativa de masculinidad negativa y parcializada. Finalmente para completar este esquema de masculinidad revisemos la perspectiva de Rosquita:

Los hombres hechos y derechos, pueden trajinar, sin miedo, por lugares prohibidos; sabe que los adultos pueden entrar a una cantina y pedir trago; sabe que los adultos pueden entrar al cine a ver películas escabrosas e impropias para señoritas y menores; sabe que un adulto puede llevar a su enamorada al Parque de la Reserva; en fin, sabe que un adulto es un ser enteramente libre (86).

Como se observa, identificar la identidad de género de los personajes es validarse en una aserie de capacidades, incluyendo, siempre y sobre todo, el relacionarse con mujeres. Entonces en el grupo de amigos es más sencillo ubicar esas capacidades que tienen que lograr, algunos personajes fallan en más o menos pero finalmente es cuando salen de “la collera” que se dan cuenta que nunca podrán alcanzar ese ideal. La identidad de género a la que quieren acceder no está determinada por el grupo de amigos adolescentes, sino más bien por el resto de personajes que representan a la

cultura hegemónica que establece parámetros y exigencias parciales, continuos e interminables.

Para el caso de Cara de Ángel, por ejemplo, es la voz de su madre quien constantemente les recuerda que debe someterse a la autoridad de esta, pues él todavía no es un hombre y en cada relato encontramos una contraparte a cada personaje que los somete y les recuerda todas las falencias que van cometiendo en el proceso de alcanzar una identidad reconocida y reconocible. En el caso de El Príncipe son Alicia y Dora quienes le recuerdan que no puede lograr el ideal de masculinidad, pues para ellas él sigue siendo un niño, de esta forma lo “desexualizan” y lo invalidan. Lo mismo ocurre con Carambola, pues la astucia de Alicia solo hace resaltar su falta de experiencia. En el caso de Colorete es Juanita quien lo invalida y en el caso de Rosquita son su madre, la policía y hasta Don Lucho, quienes son la representación de esa sociedad severa e injusta que siempre, una y otra vez, le demuestran que no es hombre.

En consecuencia la hombría en *Los Inocentes* solo sería virtual o parcial. Los personajes no alcanzan una identidad de género porque en los cuentos solo hay dos formas claramente reconocidas: ser niño o ser hombre, uno es negación del otro indefectiblemente. Como los personajes no pueden alcanzar el estatus de hombres, su identidad de género todavía está en *stand by*. Así mismo, los personajes solo persiguen el *querer* pero nunca el *deber*, es decir, no entienden que el barrio y la sociedad que los rodea son quienes determinarán qué papeles cumplirán cuando puedan acceder a esta sociedad con total libertad. Esta libertad irremediablemente también trae consigo deberes y obligaciones, algo que ellos no entienden o prefieren no entender.

El segundo referente que resulta más difícil de descifrar para estos cinco personajes es, en definitiva, la sociedad y está representada como el barrio que los rodea y es quien determina la identidad sexual aparentemente “aceptable” y condena lo que genere una contradicción en referencia a los términos convencionales que rigen sus estructuras mentales en cuanto a género.

3.2. La transgresión latente en *Los Inocentes*

¿En qué contexto se escribe los cuentos y cuál es la línea que traza el límite de lo socialmente aceptado y lo censurable? ¿Cuán compleja puede ser una sub sociedad que tiene sus propias reglas y que la ficción representa, atrapa y expone? Esas son algunas interrogantes que trataremos de dilucidar a continuación.

Si bien podríamos comenzar hablando de Manos Voladoras y su condición de homosexual, para nuestro análisis no es del todo relevante por dos razones fundamentales: primero este personaje se presenta casi como una caricatura y representa todos los prejuicios que podemos asociar a un homosexual: él es afeminado, estilista de barrio, fanfarrón y entrometido. Segundo porque se representa como un ser asexuado e inocuo, es decir, no se puede asociar a una aprobación o censura porque siendo parte del barrio su posición es “neutral”, por decirlo de alguna manera. En cuanto a su identidad de género, siendo hombre es femenino, lo que Butler considera problemático, pues interpone un “objeto” femenino en el modelo masculino predominante, en otras palabras ser un hombre femenino es una contradicción que la sociedad tolera pero no aprueba, consecuencia de esto Manos Voladoras no representa un personaje notable sino todo lo contrario.

Como ya hemos observado en el capítulo anterior, la idea de masculinidad es ciertamente difícil de dilucidar; sin embargo, hay personajes que si bien no son calificados como homosexuales, se enfrentan siempre al problema de definir certeramente el papel que representan en cuanto a la sociedad donde se desenvuelven. El primer caso es Cara de Ángel. Este personaje demuestra que la transgresión está latente, que el espacio al que pertenece es confuso y en constante disyunción entre un código personal y un código de grupo como primera instancia; por otro lado, está la censura social, la que representa el barrio o la quinta. Entonces Cara de Ángel está atrapado en una vorágine de decisiones siempre herradas o siempre acertadas, en otras palabras es imperdonable ser homosexual pero es válido aprovecharse de uno: “Ahoritita le saco la mierda a ese viejo que simula ver la vitrina cuando en realidad me come con los ojos. Está mira que te mira que te mira. Pensará: camisa roja y pichón en cama. Simulo no verlo. Su mirada quema. Seguramente estoy sonrojado. Eso le gusta: inocencia y pecado” (19).

Es interesante ver cómo el autor nos muestra sin prejuicios a una sociedad donde hombres mayores buscan jóvenes para relaciones homosexuales. Los adolescentes muestran sus impulsos y deseos constantemente, estas son características inherentes a la edad misma, es decir, no solo representan personajes de una gran urbe sino que el autor penetra en el pensamiento de los adolescentes para hacerlos viables y accesibles, de esta forma los reactualiza ante un lector ideal variable. Por ello es fácil sentirse identificado con las razones de cada uno de los personajes y las circunstancias que los envuelven. En el caso de Cara de Ángel, este no cede a pesar de ser tentado en varias ocasiones.

Otro evento sumamente revelador en el primer cuento que corresponde a Cara de Ángel ocurre mientras se desata una pelea entre este personaje y su referente de hombrías más próximo, es decir, Colorete. Durante el desenvolvimiento de la trama Colorete golpea a Cara de Ángel y este lo insulta llamándolo “mostacero”. Esta es la única alusión a homosexualidad que se le hace a Colorete en todo el libro y demuestra que durante la pelea ambos personajes rompen las líneas que los enmarcan como referente y admirador. Así mismo, durante la pelea se trasluce cierta tensión sexual entre ellos. Cuando Colorete descubre los pies desaseados de Cara de Ángel le dice: “Cochino, sucio, sucio. Te creía limpio. Pero me gustas más así: Un día de estos te agarro, de verdad” (34). La admiración por Colorete se cuestiona durante la pelea. Cara de Ángel piensa en las cosas que hace con Gilda a escondidas, esto lo haría competente en un sentido primario pero nunca lo cuenta.

En cuanto a la identidad de género de los personajes, estos no están delimitados en términos comunes de aceptación o censura, como hombres tienen que cumplir requerimientos poco específicos que incluso hemos tratado de identificar líneas arriba, pero analicemos el modelo más importante: Colorete demuestra haber conseguido todas las competencias del dominio exterior, pero no las del interior. Parte de estas competencias es mantener una relación homosexual con un médico a cambio de dinero, el reconocimiento por este líder lo hace digno de imitar aunque su comportamiento sea cuestionable; esto revelaría las contradicciones de un esquema de capacidades que así como la identidad de género siempre está en construcción: “El único que hace lo que le da la gana es Colorete. Grita y se impone, y si el viejo protesta, le saca en cara su negocio, su cantar: el viejo, su viejo es cabrón. Por eso Colorete no solo roba, sino hasta se vive, públicamente, con un maricón, que dicen que es doctor” (25).

La contradicción de que Colorete sea sexuado y se acueste con otro hombre revela lo complejo que es hablar de una identidad sexual. Las capacidades que deben cumplir los personajes de *Los Inocentes* solo serían parciales como hemos concluido en el capítulo anterior y la idea de hombría es solo virtual, una medida o una magnitud que se coloca artificialmente para hacer tangible algo que es sumamente complejo e inteligible, pero que necesitamos concretar para crear un “orden” y modelos establecidos que respetar. La sociedad que impone las reglas es excluyente, dividida y problemática. Los personajes son subalternos sociales y por extensión de este posicionamiento los roles sexuales también entran en una nebulosa de significación. La problemática, en términos lacanianos, sería el quiebre entre el *ideal del yo* y el *yo ideal*; es decir, la capacidad de autocrítica y la forma de proyección en el espectador ajeno. Sobre este punto, Judith Butler en su artículo titulado “Hacerse pasar por lo que no es: el desafío de Nella Larsen”, aduce:

Que implicaría considerar que la asunción de las posiciones sexuales, el ordenamiento disyuntivo de los seres humanos como “masculino” y “femenino”, se da, no sólo a través de un simbolismo heterosexualisante y su correspondiente tabú sobre la sexualidad, sino también mediante un complejo conjunto de mandatos raciales que operan en virtud del tabú contra el mestizaje. (242)

En efecto, Judith Butler pone de manifiesto certeras afirmaciones sobre lo que se conoce como teoría *queer* y además nos provee de conceptos para poder acercarnos más a géneros, sexo y su intrínseca relación con sectores hegemónicos. En el caso de *Los Inocentes* se trataría de un discurso limítrofe pero funcional dentro del espacio de enunciación de “la collera”; en otras palabras, la normativa y el sistema de valores de estos relatos tiene una autonomía que les permite identificarse y actuar de acuerdo a otro tipo de códigos, además los entornos sociales se hacen cada vez más problemáticos,

desde el distrito, el barrio, los amigos y la familia. El descubrimiento, entonces, de la hombría y posterior reconocimiento que buscan estos personajes se hace por “ensayo y error” ante la sociedad.

Siendo algo extensivos en cuanto a grupos sociales, *Los Inocentes* y sus personajes también nos recuerdan algunos pasajes de *El laberinto de la soledad*, donde Octavio Paz reflexiona y nos presenta un grupo social que lucha por encontrar un norte en cuanto a lograr una identidad social viable. En las primeras líneas de “El pachuco y otros extremos”, Paz hace una analogía entre el migrante y el adolescente, reflexionando sobre la ambigüedad de todo proceso de crecimiento o de autodescubrimiento.

A todos, en algún momento, se nos ha revelado nuestra existencia como algo particular, intransferible y precioso. Casi siempre esta revelación se sitúa en la adolescencia. El descubrimiento de nosotros mismos se manifiesta al sabernos solos; entre el mundo y nosotros se abre una impalpable transparente muralla: la de nuestra conciencia (...) El adolescente vacilante entre la infancia y la juventud, queda suspenso un instante ante la infinita riqueza del mundo. El adolescente se asombra de ser. Y al pasmo sucede la reflexión: inclinado sobre el río de su conciencia se pregunta si ese rostro que aflora lentamente en el fondo, deformado por el agua, es el suyo (1).

En los cinco adolescentes de los cuentos siempre se presenta la identidad como una interrogante pendiente y nunca resuelta. En el esquema de búsqueda que planteamos en el segundo capítulo, la identidad modal se puede convertir en un Objeto de búsqueda, de autodescubrimiento, algo más valioso aún que el Objeto Valor, pero en este caso esto no ocurre porque los personajes de *Los Inocentes* quedan suspendidos en instantes y eventos donde solo podemos tener acceso a sus frustraciones. Como en el caso de los migrantes mexicanos, el hecho que sigan las reglas no quiere decir que las vivan o las respeten del todo. Así mismo, el caso de la sexualidad y de la identidad de género es también un tema controversial en este ensayo de Paz, donde se discute la masculinidad y el modelo de “hombría” en la segunda parte “Máscaras mexicanas”.

El ideal de hombría que nos presenta Paz consiste en no “rajarse” nunca. Los que se “abren” son cobardes, los que muestran una debilidad emocional son “rajados”. El mexicano puede doblarse, humillarse, “agacharse”, pero no “rajarse”, es decir, permitir que el mundo exterior penetre en su intimidad. El rajado es de poco fiar, un traidor o un hombre de dudosa fidelidad, que cuenta los secretos y es incapaz de afrontar los peligros como se debe. En esta perspectiva las mujeres son seres inferiores porque, al entregarse, se abren. Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo, en su “rajada”, como una herida que jamás cicatriza (10).

Si hablamos de la “hombría” incluida en una formulación de identidad, también entenderemos que esta idea es compartida y todos los miembros de una comunidad identificada como tal deben respetar y seguir estos principios. El tinte machista de esa definición es evidente, pero también revela el rechazo o temor hacia lo externo. En cuanto a la sociedad que Paz trata de analizar y describir, revela que se ha construido un grupo social que históricamente ha procesado de esa forma la hostilidad del ambiente.

Pero revisemos qué ocurre con la transgresión en esta definición de “hombría”:

Es significativo, por otra parte, que la homosexualidad sea considerado con cierta indulgencia por lo que le toca al agente activo. El pasivo, al contrario, es un ser degradado y abyecto (...) Así pues, el homosexualismo masculino es tolerado, a condición de que se trate de una violación del agente pasivo. Como en el caso de las relaciones heterosexuales, lo importante es “no abrirse” y, simultáneamente rajar, herir al contrario (14).

En medio de estas casi ininteligibles estructuras sociales, la transgresión, reflejada en el comportamiento homosexual, es tolerada en individuos que ejercen un rol activo, mientras que el rol pasivo es denigrante y muestra sumisión frente al más fuerte como ejemplifica Paz en el juego de los “albures” enfrentamiento o duelos de insultos donde

gana el que hace que el otro se trague sus palabras; es decir, lo violenta verbalmente. En este caso se da un proceso de negociación de dos culturas que incluye el aspecto tradicional mexicano y una mirada tolerante hacia ciertas formas, pero siempre derivadas del aspecto social. Esto hace más complejo el descubrimiento del “rol” de la masculinidad pues varia con cada sociedad y mantiene profundas y complejas relaciones con otros problemas existenciales. Cabe destacar que en el ensayo donde Paz hace referencia de ellas reflexiona sobre cuestiones sociales, raciales y de identidad social.

Si bien hay una gran diferencia entre el ensayo de Paz y los cuentos de Reynoso, no se puede pasar por alto que en ambos casos es la sociedad quien somete a los sujetos o personajes, quien determina lo aceptable o censurable y, si por algún motivo el modelo que la sociedad exige no es lo suficientemente claro o algún sujeto o personaje es incapaz de decodificarla y reclamar su identidad en ella, entonces la sociedad los someterá y condenará a una subalternidad obligada, es el precio de pensar diferente, de ser una minoría como es el caso de los “pachucos”, definidos en el libro como “rebeldes instintivos” (Paz 3), sujetos de origen mexicano criados en EE.UU., y con una organización compleja pero delimitada férreamente por la violencia: la sociedad al no poder absorberlos, sencillamente los rechaza.

¿Es acaso que en *Los Inocentes* la sociedad reflejada en el barrio y demás personajes es solo una ecuación con demasiadas variables como para poder ser resuelta por los integrantes de “la collera”? y por extensión ¿No fue acaso este libro una propuesta diferente e incómoda para muchos que lejos de querer analizar y descifrar resultó mejor censurar? La respuesta es ciertamente compleja: “Sentirse solo no es sentirse inferior,

sino distinto. El sentimiento de soledad, por otra parte, no es una ilusión – como a veces lo es la inferioridad – sino la expresión de un hecho real: somos, de verdad, distintos. Y, de verdad estamos solos” (Paz 5).

Siguiendo la línea de la transgresión como respuesta a un complejo proceso de decodificación de las reglas que la sociedad impone, en un artículo sobre la película *Paris en llamas* Judith Butler afirma: “El principio heterosexual opera de muchas maneras y dos de ellas son naturalizarse y afirmarse como lo original y la norma” (185). Es preponderante entonces asumir que el carácter naturalizante del que habla Butler somete, salvando las distancias, a los Pachucos y a los miembros de “la collera” a reglas que la sociedad necesita sobreponer como absolutas para crear cierto orden y jerarquías. Los métodos mediante los cuales se sustentan estas normas pueden entrar en procesos de negociación, pero son finalmente aceptadas por los individuos que deben legitimar su existencia en ella. La frustración y el fracaso en este proceso ocurren cuando la sociedad no es clara en cuanto a ciertos modelos y ante la dificultad de traducción de términos y exigencias los sujetos deciden revelarse y recrear sus propias reglas.

Las variables, para una ecuación que resulte satisfactoria en los individuos de los relatos analizados, son problemáticos y corresponden a intereses que se han implantado en ellos de igual forma que las categorías modales de conducta que siguen o imitan. La transgresión, en este caso, es una vertiente del rol de la “rebeldía”. Recordemos que los referentes para cada relato de Reynoso son en sí problemáticos: Choro Plantado, un ex presidiario alcohólico y adicto al juego de billar, Colorete: un adolescente con problemas de conducta que se prostituye para conseguir dinero y finalmente El Príncipe, un joven “rocanrolero” y delincuente en potencia.

No podemos hablar de roles o papeles específicos en los cuentos de Reynoso, salvo el de la “rebeldía” Desde esta perspectiva entendemos que las construcciones de espacios y personajes los colocan de forma autónoma en el texto: sus valores, sus códigos y su forma de interactuar han sido contruidos como espejos de la sociedad limeña de los años 60. Cada uno de los cuentos atrapa episodios donde la sociedad genera una gran influencia en los personajes. Esa es la conclusión del cuento final, el barrio de los amigos de toda la vida es la prueba de que los complejos sistemas que se tejen dentro de una misma sociedad no encuentran conclusiones finales ni totales, solo un límite imaginario y los artificiosos inocentes siempre están franqueando entre ambos lados del mismo punto limítrofe.

3.3. La geopolítica de lo *queer*

El término *queer* es un vocablo inglés que tiene varios significados, como adjetivo significa extraño, fuera de común o anormal. La traducción literal sería “raro” y como sustantivo hace alusión a la persona homosexual en términos más coloquiales. Ser *queer* implica, entonces, ser homosexual, pero no en términos estrictos, pues también agrupa a una serie de comportamientos sexuales distintos a los ya establecidos por la sociedad; sino que el término se expande para conceptualizar y discutir, de alguna manera, todo ese limbo de significación que queda fuera del modelo heterocéntrico que lo parametra y lo simplifica todo a masculino y femenino, así como a sus correspondientes tanto en sexo como en género.

Judith Butler, en paralelo con otras autoras, que también han revisado el hecho de que las ideas que conlleva el género han sido tributarias de la matriz heterosexual (como por ejemplo Monique Wittig, Adrienne Rich o Gayle Rubin). Los planteamientos de Butler apuntan a señalar que los ideales de masculinidad y feminidad han sido programados como presuntamente heterosexuales. Si desde el esquema freudiano, por ejemplo, se parte de la idea normativa de que la identificación (con un género) se opone y excluye la orientación del deseo (se deseará el género con el cual no nos identificamos), esto quiere decir que identificarse como mujer implicaría que el deseo debería orientarse hacia la posición masculina, y viceversa. (Sabsay)

Butler replanteará estas ideas y tratará de discutir que los correspondientes masculinos y femeninos son cuadrados y binarios en cuanto a hombre/masculino y mujer/femenino. Este es el prejuicio que permite entender el hecho de que históricamente se haya pensado en la idea de que un hombre que desea a otros hombres tenderá a ser necesariamente afeminado, y lo mismo en el caso de las mujeres, que si desean lo femenino, esto deberá asociarse con la identificación con lo masculino. Este precepto férreo en la sociedad ha cerrado la posibilidad a una gran diversidad de modelos y también la posibilidad de identificación de las personas, puesto que como sostenemos líneas arriba la identidad de género es un autodescubrimiento pero también un reconocimiento, es decir nuestra identidad se legitima en la sociedad.

Desde el punto de vista de Butler, deseo e identificación no tienen por qué ser mutuamente excluyentes. Y aún más, éstos no tendrían por qué ser necesariamente unívocos. No hay ninguna razón esencial que justifique que la identificación sea unívoca e inequívocamente relacionada con un género específico. Asimismo, tampoco

habría ninguna necesidad de orientar el deseo hacia un género u otro. Tal es el caso por ejemplo de la bisexualidad, esta propuesta abre el camino hacia nuevos e interminables horizontes en cuanto a sexo, género y sexualidad, pero al mismo tiempo es un planteamiento hormiga enfrentado al elefante del modelo heterosexual dominante.

En tanto ideales a los que ningún sujeto puede acceder de forma absoluta, masculinidad y feminidad pueden ser, y de hecho son, distribuidos, encarnados, combinados y resignificados de formas contradictorias y complejas en cada sujeto. Y no hay encarnaciones o actuaciones de la feminidad o de la masculinidad que sean más auténticas que otras, ni más “verdaderas” que otras. Lo que habría, en todo caso, son formas de negociación de estos ideales más sedimentados y, por tanto, estas son más naturalizadas o legitimadas que otros, lo que consecuentemente las vuelve “más respetables” de acuerdo con un imaginario social que continúa siendo primordialmente heterocéntrico. Esto produce que la sociedad condene o censure formas comúnmente conocidas como “minoritarias”. En las sociedades latinoamericanas estas formas canónicas de género están aún más cimentadas por el apoyo que tienen por parte de otro sector hegemónico representado por los grupos religiosos cristianos y sobre todo por la Iglesia Católica.

El resultado de este matrimonio entre modelo cultural férreo e Iglesia es ciertamente implacable, lo que produce que la mayoría de individuos escondan su sexualidad y se adapten a estos modelos que la sociedad exige de ellos. Esto no quiere decir que las personas no vivan su sexualidad en Latinoamérica, sino que lo hacen en la sombra de la vergüenza y el miedo. El buen nombre, el prestigio, incluso la familia y el trabajo son esferas que conjuntamente someten a los individuos a estas vidas paralelas. Pero ¿Es

acaso este el motivo por el cual la narrativa *queer* en Latinoamérica está también en las sombras tanto en crítica como en creación? ¿Es acaso el motivo por el cual el escritor chileno José Donoso o el mismo Oswaldo Reynoso han sido cuestionados? Son algunas preguntas que suscitan una discusión pendiente, que no se pretende solucionar en el presente trabajo, pero sí discutir, como una contribución en un vasto campo sinuoso donde es necesario caminar.

En el caso del Perú, el repertorio *queer* o de transgresión aparece en diferentes momentos de nuestra literatura contemporánea, algunos ejemplos incluyen novelas como *Ximena de dos caminos* (1997) de la escritora peruana Laura Riesco. En el capítulo “Alcinoe II o las tejedoras”, se pretende mostrar cómo la niña Ximena, desde su propia perspectiva evalúa y legitima las diversas posibilidades de relación de pareja, desde el amor romántico idealizado de *Cumbres borrascosas*, la libre convivencia del norteamericano Robertson y la tejedora, y finalmente, la relación lésbica de su tía Alejandra y Gretchen. Esta última relación es presentada, en un primer momento, como transgresora, pero a partir de la mirada de Ximena se torna en natural y válida por estar cimentada el amor. La mirada inocente de una niña es capaz de ver más de lo que los demás ven, es una cuestión que vale la pena ser discutida.

Otro ejemplo es el cuento *Salón de Belleza* que aparece en la *Obra Reunida* (2013) del escritor peruano mexicano Mario Bellatín. Este cuento es un claro ejemplo de que los temas se van entrecruzando y poniendo en relieve unos u otros aspectos que no necesariamente pueden clasificar una novela o un cuento. Este relato nos deja ingresar al otrora exitoso salón de belleza de un enfermo de una peste mortal, que se ocupa de cuidar enfermos terminales de la enfermedad. El protagonista es un travesti y todos los

demás personajes son hombres homosexuales que viven sus últimos meses en un mortuorio clandestino.

La obra de Mario Vargas Llosa tampoco ha estado exenta de incluir transgresión sexual. De hecho, en la novela más celebrada del escritor *Conversación en la Catedral* (1969), aparecen dos personajes, Santiago Zavala (Zavalita) y el negro Ambrosio que se encuentran en el bar “La Catedral” y en las cuatro horas que dura su conversación comenzarán a desenvolver cuatro historias enmarcadas dentro del juego de poder y la corrupción en los tiempos del “Ochenio” de Odría. La historia de Ambrosio incluye un terrible secreto de Fermín Zavala, padre de Santiago. Ambrosio, de origen chinchano, llega a la ciudad y sobrevivirá en varios trabajos hasta que lo contraten como chofer de Cayo Bermúdez. Luego pasará a trabajar como chofer de Don Fermín, con quien secretamente mantiene una esporádica relación homosexual. Esta relación problemática y vergonzosa para Don Fermín se muestra en la novela como una fuerza natural contra la que este personaje tiene que luchar: “Se pone de rodillas – dice Ambrosio –. Quejándose a veces, a veces medio llorando. Déjame ser lo que soy, dice, déjame ser una puta Ambrosio. ¿Ve, ve? Se humilla, sufre.” (575).

Oswaldo Reynoso entiende este proceso por el cual se puede hacer más tolerante la mirada de sociedad frente a la transgresión, pero la sociedad limeña parece ser más inquisidora de los que aparenta, esta mirada se extiende a diversas formas como el caso de la literatura. Como producto cultural la literatura también puede ser procesada y entendida atendiendo prejuicios o esquemas de valores heterocéntricos, tal como se sustenta en el capítulo anterior. Sobre el particular Reynoso comenta:

Ha habido tres etapas. La primera fue de gran represión, en que los homosexuales tenían que esconderse. Se les negaba el trabajo, se les miraba mal, eran arrojados de casa porque era una vergüenza para la familia. Después hubo una época de apertura, cuando la gente que había vivido en catacumbas optó por la revancha. Y la sociedad cambió. Creo que ahora hemos entrado en estabilidad. No se vive ahora en las catacumbas, aunque todavía hay resabios. No hay necesidad del grito estridente, sino simplemente el vivir como cualquier persona (Planas 42).

Si bien es cierto que la sociedad de los 60 que recibió la primera publicación de *Los Inocentes* no es la misma actual, pareciera que estamos en una etapa estática o de silencio en cuanto al tema de las transgresiones, aunque este tema ha continuado apareciendo tanto en cuentos como novelas, incluyendo la narrativa de Reynoso.

Judht Bulter propone una geopolítica de lo *queer* o la transgresión para establecer las estructuras de poder en ciertos espacios o sociedades. En consecuencia con este ejercicio de análisis, podríamos encontrarnos con escritores como el argentino Manuel Puig y su celebrada novela *El beso de la mujer araña* (1975) Donde los protagonistas son dos reclusos que se enamoran intercambiando perspectivas ideológicas y románticas. Otro ejemplo es el escritor uruguayo Daniel Umpi, quien en su libro de cuentos *¿A quién quiero engañar?* (2013). Nos presenta un universo donde las relaciones de pareja atraviesan doce cuentos, discutiendo y reformulando posiciones en cuanto a géneros y roles. En esta misma línea aparece la novela *La Guerra de las mariconas* (1982) del escritor argentino francés Raúl Damonte Botana o más conocido como Copi, donde el género se diluye y se desafía cualquier entendimiento o canon sobre sexualidad.

Una mención aparte la tiene el escritor colombiano Fernando Vallejo. Siendo militante ateo y confeso homosexual, es sin duda el más salvajemente crítico de la sociedad

colombiana. En su novela *La virgen de los sicarios* (1994), se cuenta una historia de amor, pero envuelta en tragedia y denuncia. Esta historia narra el retorno de Fernando, un escritor, a Medellín, en la época cuando Pablo Escobar tenía a la ciudad bajo violencia y narcotráfico. El escritor termina enamorándose de Alexis, un sicario adolescente, quien es asesinado y en la búsqueda de venganza encuentra al asesino, pero termina enamorándose de él. Al final este también es asesinado.

En cuanto a geopolítica y espacios problemáticos, podríamos encontrar en Latinoamérica otros ámbitos con realidades todavía prejuiciosas, pero de hecho con una “tolerancia” distinta a la nuestra. Chile es un caso particular, donde aparecen nombres como Pedro Lemebel o Pablo Simonetti, quienes han tocado en diferentes niveles y bajo distintas perspectivas de la transgresión. Estos escritores chilenos no escapan a la mirada atenta de la sociedad que los vigila y los aprueba o desaprueba. En el caso de Simonetti y su libro de cuentos *Vidas vulnerables* (1999), es un buen ejemplo, pues la frustración y la soledad parecen ser temas recurrentes.

Otro referente importante en cuanto a la transgresión en la narrativa contemporánea en Chile, es sin duda José Donoso. Su novela *El lugar sin límites* (1966) es una de las más celebradas y ha sido motivo de estudio por los temas diversos que toca, como lo grotesco en la construcción del personaje de Manuela, los espacios, la modernidad e incluso el travestismo. En los últimos años se ha suscitado una fascinación por asociar a Donoso, el escritor, con sus libros y personajes, enlazando entre ellos relaciones paralelas de identificación, tanto en la ficción como en la realidad. En cuanto a *El lugar sin límites* y *El obsceno pájaro de la noche* resulta innecesario hacer esta relación pues limita en gran medida el estudio de un escritor tan importante como Donoso:

Sin embargo, al analizar las obras donosianas no me parece legítimo encajonarlas bajo el rótulo de "literatura gay". El aspecto de la sexualidad ambigua, compleja y problemática dentro de un mundo también ambiguo, complejo y problemático, no debería reducirse en la nueva visión de esas obras a un simple estudio desde la perspectiva homosexual" (Nater 125).

Pareciera que en Chile y también en Latinoamérica la sexualidad es un tema todavía pendiente, tanto así que a estas alturas todavía nos cuesta distanciar la obra de Donoso de su sexualidad y viceversa. La prensa chilena incluso trato como "primicia" la supuesta homosexualidad del escritor. Siendo así, resulta desmerecedor para la obra de Donoso sopesar o validar su obra frente a su orientación sexual. Por otro lado la sexualidad es de por si un tema controversial en *Un lugar sin límites*, dado que el protagonista es un travesti.

Es necesario, también, hacer algunas observaciones pertinentes en cuanto a la narrativa latinoamericana y en general como producción de cuentos y novelas que tocan una gran diversidad de temas, más aún porque se entremezclan y discuten temas como la subalternidad social, política y cultural que si bien están asociadas a temas de sexo y género no pueden ser concluyentes para una definición general: Primero que nada porque no se puede encasillar una novela fácilmente dentro de lo que los estudiosos americanos denominan literatura *queer*.

Es importante, también, reconocer que lo *queer* podría representarse como una subalternidad sexual y de género por tanto incluye una gran diversidad de comportamientos fuera de lo que la sociedad podría considerar "normal", "aceptable" o "estándar". En las novelas antes señaladas se presenta precisamente una transgresión que rompe con algún esquema de comportamiento sexual, si bien se entremezclan temas, los ejemplos citados muestran a la transgresión en situaciones altamente

problemáticas y aún no resueltas. Como fenómenos que están ahí pero que cada sociedad interpreta de forma distinta y decide procesar a su manera la información, lo mismo ocurre con *Los Inocentes*. La sociedad representada en sus personajes tienen sus formas particulares de someter al escrutinio a los integrantes de “la collera” y de invalidarlos generando, como en los ejemplos citados, desesperanza y frustración.

En *Los Inocentes* el tema de la homosexualidad quedó pendiente, solo hay alusiones y esquemas de masculinidad que ya hemos analizado, en cambio y en continuación con la narrativa de Reynoso *El Goce de la piel* representa el desarrollo del tema de la sexualidad donde aún hoy, tal cual en *Los Inocentes*, se rompen mitos y se hace referencia a relaciones homosexuales en diferentes niveles. “Una revolución importante en el tema de la collera y la homosexualidad se advierten con libros publicados por Reynoso en los últimos veinte años.” (González Vigil 2005) Un estudio pormenorizado de esta novela desde la perspectiva de la teoría *queer* podría despertar una discusión ambiciosa.

Finalmente se puede afirmar que la sociedad es la eterna fiscalizadora de nuestros roles, nuestras identidades, nuestro sexo, nuestros cuentos, nuestros novelas y nuestra poesía. La sociedad peruana, o más bien limeña parece ser una entidad inquisidora, esperando la aparición de algún rebelde para a través de su castigo seguir perpetuándose en el poder. Un poder de la mayoría o de unos cuantos seguidos por el resto que prefiere no cuestionar, sino seguir, escondiéndose o volteando la mirada hacía lo que resulta políticamente correcto.

CONCLUSIONES

1. Con la publicación de *Los Inocentes* ocurrió un proceso de innovación en la literatura peruana contemporánea, por la inclusión de jergas que hacían más verosímiles a los personajes de sus cuentos y al mismo tiempo logra con gran maestría incluir un lenguaje poético que se armoniza con términos y situaciones propias de la barriada limeña. Hay un desfase entre la crítica y la recepción del libro, pues la difusión y aceptación que tiene el libro lo convierte en un referente importante de la literatura peruana contemporánea.

2. *Los Inocentes* toma como protagonistas a un grupo de adolescentes y nos hace ingresar a un universo distinto a lo anteriormente expuesto. La narrativa de los 50 y 60 estaba intrínsecamente ligada a conflictos sociales, pero Reynoso nos muestra la barriada limeña a través de historias que nos cuentan la perspectiva de un grupo de adolescentes, como una premonición de lo que las sociedades son y puede llegar a ser en el futuro a través de sus integrantes más potenciales, es decir los adolescentes. La innovación también se trasluce en relatos que exponen a una clase limeña empobrecida y revelan el estado de abandono en el que se encuentran sus protagonistas.

3. Semióticamente hablando los relatos de *Los Inocentes* no muestran un rol modal de hombría o masculinidad totalmente definido. Primero porque los actantes y roles apuntan, en todas las historias, a demostrar con gran complejidad y maestría el rol de la rebeldía. Este rol se enmarca dentro de la continuidad y saturación del actante *querer* que se presenta en cada uno de los recorridos de los protagonistas de los relatos. Los

personajes se concentran tanto en el *querer* que imposibilitan las otras instancias como el *saber*, el *poder* o el *ser*, por eso se puede hablar de este conjunto de relatos como una declaración genialmente establecida del discurso de la rebeldía adolescente. Segundo, porque la sociedad exige de los protagonistas capacidades constantes e interminables, los miembros de “la collera” al no poder entender la hombría, no puede acceder a ella.

4. El esquema canónico de la búsqueda revela que efectivamente los personajes tienen en común su búsqueda o conquista del reconocimiento de la sociedad. El Objeto que desean adquirir en una primera instancia pareciera limitarse a “ser hombres”; sin embargo, al final del análisis aparece otro Objeto, el amor. Todos los personajes buscan en realidad hacerse competentes en el amor, pero para llegar a esta instancia debe conquistar otras competencias, los personajes no pueden ser niños u hombres por sí mismos, sino que esperan ese reconocimiento. Finalmente los cinco protagonistas se pierden y no pueden acceder a la búsqueda del autodescubrimiento como Objeto más valioso que “la hombría”. Así, quedan estancados en la confusión y la soledad.

5. La masculinidad es una instancia problemática, su entendimiento e interpretación varía con cada sociedad y cultura. Lo cierto es que vivimos un esquema bastante encasillante en lo que género, sexo y sexualidad corresponde y se somete a esta matriz de pensamiento que reconoce a los individuos en términos heterosexualizantes y binarios, es decir hombre/mujer y masculino/femenino. La simplificación de estas relaciones no hacen más que evadir una gran sinnúmero de posibilidades que se ha venido discutiendo y reasentando en la literatura, esta problemática se ha destapado en los últimos años por los nuevos alcances y reflexiones de Judith Butler y la teoría *queer*. *Los Inocentes* no escapa a esta problemática, sino que nos permite entender los

alcances de esa matriz férrea de pensamiento a la que todos somos sometidos, la transgresión de las normas revela lo complejo que resulta la sexualidad dentro del marco de la hombría.

6. En el Perú todavía hay un estudio pendiente con respecto a temas como la construcción de idea de masculinidad, la representación de la hombría, género y transgresión sexual en la literatura peruana. Se podría comenzar con *Los Inocentes*, dado que Reynoso es uno de los mayores exponentes de narrativa de los 50 y 60, este análisis podría continuar con otras de sus obras como *El escarabajo y el hombre*, *En busca de Aladino* y sobre todo con *El goce de la piel*. Esta última podría ser un referente sumamente importante en los estudios de género de las novelas de la literatura peruana contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

A. De Oswaldo Reynoso

Poesía

1956 *Luzbel. Poemas*. Lima, Ediciones Jueves.

Crónicas periodísticas

1962 “Examen final”, en *Expreso*, 6 de diciembre, p 13.

1963 “Un niño ha muerto en el barrio”, en *Expreso*, 7 de febrero, p. 12.

Narrativa

1997 *Los Inocentes. Relatos de collera*. Lima, Peisa.

1965 *En octubre no hay milagros*. Lima, Ediciones Wuamán Puma.

1970 *El escarabajo y el hombre*. Lima, Ediciones de la Universidad Nacional de Educación.

1993 *En busca de Aladino*. Lima, Peisa.

1995 *Los eunucos inmortales*. Lima, Peisa.

2005 *El goce de la piel*. Lima, Editorial San Marcos.

Entrevistas

ÁNGELES. Francisco

2007 “El escritor debe estar comprometido con la sociedad”, 15 de mayo, 14:46 h,
[http://elhablador.com/blog/2007/04/01/entrevista a Oswaldo Reynoso](http://elhablador.com/blog/2007/04/01/entrevista-a-Oswaldo-Reynoso)

DIEGNER, Brito [y] José MORALES SARAVIA

2006 “La gente necesita la lectura como deleite”, en *La novísima novela peruana*.
Lima, Editorial San Marcos, pp. [45] – 55.

DÍAZ VILLANUEVA, Carla

1994 “Soy un auténtico solitario”, en *Quehacer*, 89, pp. 72-78

ESCRIBANO, Pedro

1996 “Oswaldo Reynoso y *Los eunucos inmortales*: La novela es un juego”, en
Culturas de La República, 28 de enero, pp. 25 y 26.

OQUENDO, Abelardo

1973 “Encuesta a los narradores”, en *Narrativa Peruana 1950-1970*, Madrid, Alianza
Editorial, pp. 26-29

PLANAS, Enrique

2011 “Oswaldo Reynoso, declarado inocente”, en *El tesoro de la juventud*. Lima,
Aerolíneas Editoriales, pp. 36-49

B. Primaria

BRAVO, José Antonio.

1989 *La Generación del 50, Antología*. Lima, Okura Editores.

BUTLER, Judith.

2002 *Cuerpos que importan: El límite discursivo del cuerpo*. Buenos Aires, Paidós.

2007 *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós.

FONTANILLE, Jaques.

2001 *Semiótica del discurso*. Lima, Fondo de Cultura Económica.

GONZALES VIGIL, Ricardo

2008 *Años decisivos de la narrativa peruana*. Lima, Editorial San Marcos.

HJELMSLEV, Louis.

1976 *Sistema lingüístico y cambio lingüístico*. Madrid, Gredes.

C. Secundaria

BELLATÍN, Mario

2013 *Obra reunida*. México, Alfaguara.

COPI

2010 *La guerra de las mariconas*. Buenos Aires, Editorial Cuenco de Plata.

DONOSO, José

2011 *El lugar sin límites*. Bogotá, Alfaguara.

ESCOBAR, Alberto

1956 *La narración en el Perú*. Lima, Editorial Letras Peruanas.

GARCÍA-BEDOYA, Carlos

2004 *Para una periodificación de la literatura peruana*. 2ª ed. Corregida y ampliada. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

NÁTER, Miguel Ángel

2006 “José Donoso o el Eros de la Homofobia”, en *Revista chilena de literatura*, 68, abril, pp. 123-140.

PAZ, Octavio

1998 *El laberinto de la soledad*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.

POTOCARRERO GRADOS, Ricardo, et. al.

2000 *Historia del Perú*. Barcelona, Lexus Editores

RIESCO, Laura

2007 *Ximena de dos caminos*. Lima, Peisa.

RODRIGUEZ LOPEZ, Jéssica

2012 “La Lima alucinada de Oswaldo Reynoso en *Los Inocentes*”, en *Ínsula Barataria*, 13.julio, pp 36-42

SABSAY, Leticia

2009 Entrevista: “Judith Butler para principiantes”, 8 de mayo. 16:00 h,
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-742-2009-05-09.html>

SIMONETTI, Pablo

2010 *Vidas vulnerables*, México Alfaguara.

UMPI, Daniel

2013 *¿A quién quiero engañar?* Buenos Aires, Criatura Editora.

VALLEJO, Fernando

2008 *La virgen de los sicarios*. Madrid, Punto de Lectura.

VARGAS LLOSA, Mario

2001 *Conversación en la Catedral*, Lima, Peisa.

VARGAS VICUÑA, Elodoro

1978 *Nahuin*. Lima, Milla Batres Editores.

ZAVALETA, Carlos Eduardo

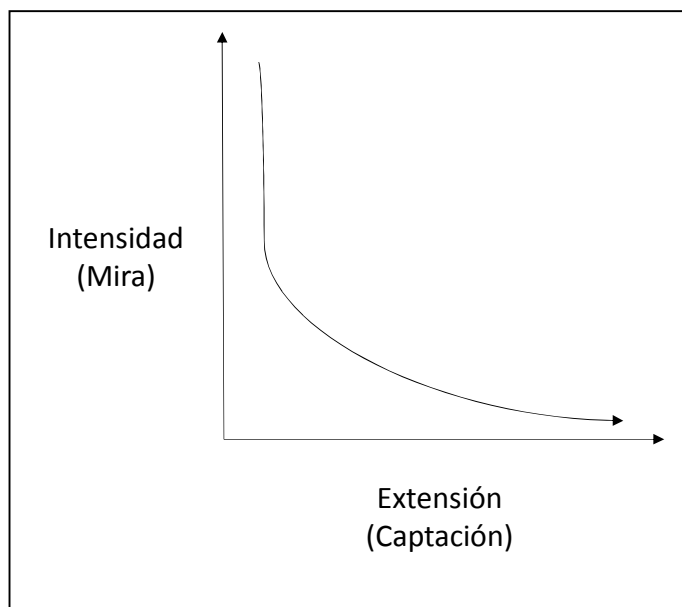
1983 *Cuentos Completos. Cristo Villenas*. Lima, Lluvia Editores.

ANEXOS

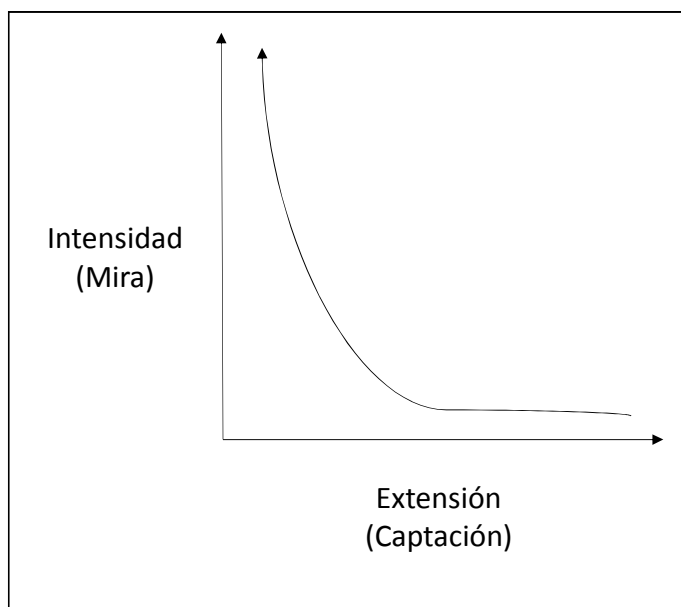
Cuadro 1
Esquema de las modalidades

	Modo potencializado	Modo virtualizado	Modo actualizado	Modo realizado
	Creencias	Motivaciones	Aptitudes	Efectuaciones
Sujeto/objeto	CREER	QUERER	SABER	SER
Sujeto/tercero	ADHERIR	DEBER	PODER	HACER

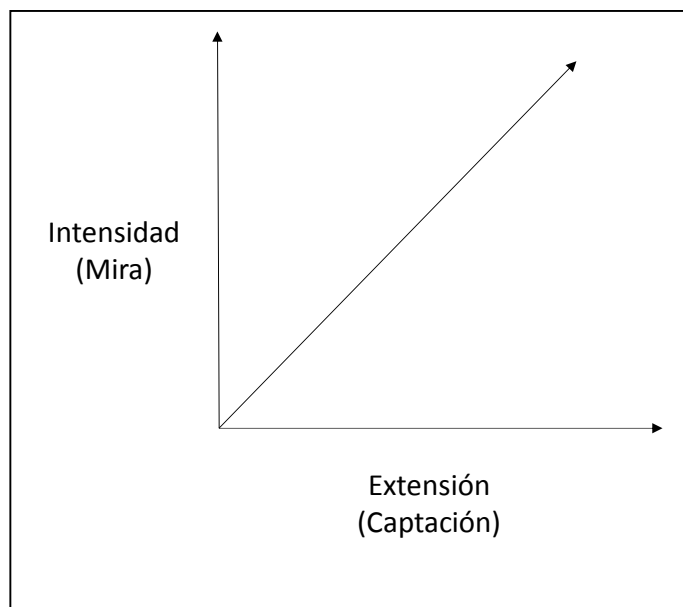
Cuadro 2
Esquema de la decadencia



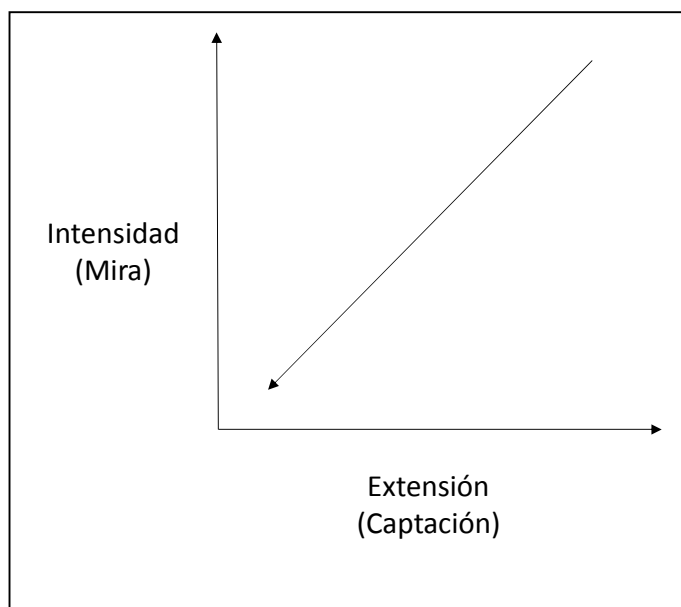
Cuadro 3
El esquema de la ascendencia



Cuadro 4
El esquema de la ampliación



Cuadro 5
El esquema de atenuación



Cuadro 6
El esquema de captación

	Mira intensa	Mira débil
Captación extensa	Plenitud	Inanidad
Captación restringida	Carencia	Vacuidad

Cuadro 7
El esquema de las motivaciones

	CREENCIAS	MOTIVACIONES	APTITUDES	EFFECTUACIÓN
MOTIVACIONES DEL SUJETO AUTÓNOMO	ASUNCIÓN (CREER)	QUERER	SABER	SER
MOTIVACIONES DEL SUJETO HETÓRONOMO	ADHESIÓN (CONFIANZA)	DEBER	PODER	HACER

Cuadro 8
El esquema del recorrido actancial final

PERSONAJES	CAPACIDAD A LOGRAR	MEDIOS	OBJETO FINAL
Cara de Ángel	Ser hombre	Apariencia física	Amor
El Príncipe	Ser hombre	Dinero	Amor
Carambola	Ser hombre	Experiencia	Amor
Colorete	Ser hombre	Autodominio	Amor
El Rosquita	Ser hombre	Madurez	Amor

Cuadro 9
Esquema semiótico de las categorías del género

